ଯତୀନ୍ଦ୍ର ମୋହନ ମହାନ୍ତି

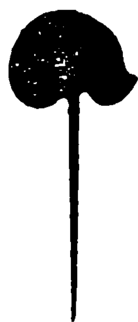
ନୂତନ ସମାଲୋଚନା ·





ନୂତନ ସମାଲୋଚନା

ଯତୀନ୍ଦ୍ର ମୋହନ ମହାନ୍ତି
ଇଂରାଜୀ ବିଭାଗ, ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ



ଓଡ଼ିଶା ଲେଖକ ସମବାୟ ସମିତି ଲିଃ
ଭୁବନେଶ୍ୱର

ନୂତନ ସମାଲୋଚନା

ଲେଖକ :
ଯତୀନ୍ଦ୍ର ମୋହନ ମହାନ୍ତି

ପ୍ରକାଶକ :
ଓଡ଼ିଶା ଲେଖକ ସମବାୟ ସମିତି ଲିଃ
ଭୁବନେଶ୍ୱର-୯

ପ୍ରଥମ ସଂସ୍କରଣ :
ରାସପୂର୍ଣ୍ଣିମା, ନଭେମ୍ବର-୧୯୮୧

ପ୍ରଚ୍ଛଦ ଶିଳ୍ପୀ :
ଅସୀମ ବସୁ

ମୁଦ୍ରାକର :
ଶ୍ରୀ ଗୋପୀନାଥ ସାହୁ
ରାଷ୍ଟ୍ରଭାଷା ସମବାୟ ପ୍ରେସ୍
ରାଷ୍ଟ୍ରଭାଷା ରୋଡ୍, କଟକ-୧

ମୂଲ୍ୟ :
ଟ ୧୪-୦୦

NUTANA SAMĀLOCANĀ
(New Criticism)

Written by :
Jatindra Mohan Mohanty

Published by :
Orissa Writers'
Co-op. Society Ltd.
Bhubaneswar-9

First Edition :
Rasa Purnima,
November-1981

Cover Designed by :
Asim Basu

Printer :
Shree Gopinath Sahoo,
Rashtrabhasha Co-op. Press,
Rashtrabhasha Road,
Cuttack-753 001

Price :
Rs. **14-00**

Paper used for printing of this book was made available by the Govt. of Orissa at concessional rate.

ବାପାଙ୍କୁ,

ଓ

ବୋଉର ସ୍ମୃତିରେ ।

ସୂଚୀ



ମୁଖବନ୍ଧ

'ନୂତନ ସମାଲୋଚନା'ରେ ସଂକଳିତ ହୋଇଥିବା ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକ ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପରସ୍ପର ସହିତ ସମ୍ପର୍କରହିତ; ଅର୍ଥାତ୍ ଏଗୁଡ଼ିକ ବିଭିନ୍ନ ପରିସ୍ଥିତିରେ ବିଶେଷ କରି ବିଭିନ୍ନ ପୁସ୍ତକକୁ ଉପଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଏକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଗୁଡ଼ିକର ପରସ୍ପର ସହିତ ଗଭୀରତର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି । ଏହି ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକର ସଙ୍ଗଠନରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ପୁଣି ପ୍ରତି ପ୍ରବନ୍ଧରେ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସମାଲୋଚନାମୂଳକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ବି ଏହି ସାମଞ୍ଜସ୍ୟର ପରିସର ଲକ୍ଷଣୀୟ । ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ରଚନା ସହ ସମାଲୋଚନା ଜଡ଼ିତ । କିନ୍ତୁ କେବଳ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ରଚନାପାଇଁ ସମାଲୋଚନା ଏପରି ଭାବିବା ଭୁଲ । ବିଶେଷକରି ଆଜିର ଜୀବନ ଓ ଜୀବନ-ଅଭିଜ୍ଞତାର ମୂଲ୍ୟାୟନରେ ସାହିତ୍ୟ-ସମାଲୋଚନା ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟ ଯେ କୌଣସି ବିଭାଗ ପରି ସମାନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ସମାନ ଭାବରେ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ । ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ସମାଲୋଚନାର ପରିସରରେ କବିତା, ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ ଓ ନାଟକ ପ୍ରଭୃତିର ଉଦାହରଣ ରହିବ ବା ଏସବୁକୁ ଉପଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ସମାଲୋଚନା ପ୍ରସାରିତ ହେବ । ପୁଣି କବିତା, ଗଳ୍ପ ବା ଉପନ୍ୟାସରେ ଆବେଗ ଓ ଅନୁଭୂତିର ଯେଉଁ ଜଟିଳତମ ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମତମ ସଙ୍ଗଠନ ସମ୍ଭବ ତା' ହୁଏତ ଠିକ୍ ସେହିପରି ଭାବରେ ସମାଲୋଚନାରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଯେ କୌଣସି ଉଚ୍ଚକୋଟିର ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ସଙ୍ଗଠନର ମୂଳ ଭିତ୍ତି ଯେଉଁ ବୁଦ୍ଧି ବା ପ୍ରଜ୍ଞା ତା'ର ବିଶ୍ଳେଷଣ, ବିସ୍ତାର ଓ ସଞ୍ଚାଳନ ସମାଲୋଚନାର କାର୍ଯ୍ୟ ଓ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସମାଲୋଚନା ଆପାତଦୃଷ୍ଟିରେ ଜୀବନର ପରିପ୍ରକାଶ ସହିତ ଜଡ଼ିତ ନ ହେଲେ ବି ଗଭୀରତର ସ୍ତରରେ ଏହା ଜୀବନର ଅନୁଭୂତି, ଅନୁଭବ ଓ ଅନୁସନ୍ଧିତ୍ସା ସହିତ ସମ୍ପର୍କିତ । 'ନୂତନ ସମାଲୋଚନା'ର ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକରେ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବାର ଇଚ୍ଛା ସହିତ ଜୀବନ-ବିଶ୍ଳେଷଣର ମନୋଭାବ ଜଡ଼ିତ । ସାହିତ୍ୟର ପରିବେଶରେ ଓ ସାହିତ୍ୟ-ସଙ୍ଗଠନର ବିଚାରରେ ସମାଲୋଚନାମୂଳକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ଏହା କେତେଦୂର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇପାରିଛି ତାହା ପାଠକମାନେ ବିଚାର କରିବେ ।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ସମାଲୋଚନାର ଧାରା ଖୁବ୍ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ନୁହେଁ । ସାହିତ୍ୟର ବିଚାର ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଦ୍ୱାରା ନୂତନ ନୂତନ ଚିନ୍ତାଧାରା ବା ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ସମ୍ପର୍କରେ ପାଠକକୁ ଅବହିତ କରିବା ସହ ସମାଲୋଚକର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ହୁଏ, ବା ଏଲିୟଟ୍ ଯେଉଁ elucidation of text ଓ correction of taste କଥା

କହୁଥିଲେ ତାହା ବି ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ, ହୁଏ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ-ସମାଲୋଚନାରେ ଏହାର ବିଶେଷ ପରିଚୟ ନାହିଁ । ବିଶେଷ କରି ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳରେ ଆପାତଦୃଷ୍ଟିରେ ଅନେକ ଗବେଷଣାମୂଳକ ନିବନ୍ଧ ଓ ସମାଲୋଚନାମୂଳକ ବିସ୍ତୃତ ଆଲୋଚନା ପ୍ରକାଶ ପାଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସମାଲୋଚନାର ମୌଳିକ ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଏ ସବୁଥିରେ କ୍ୱଚିତ୍ ମିଳିଥାଏ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନୀଳକଣ୍ଠ ଦାସ ବୋଧହୁଏ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସମାଲୋଚକ; କାରଣ ତାଙ୍କର ସାହିତ୍ୟ-ସମାଲୋଚନାରେ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ମୌଳିକତା ଓ ବିସ୍ତୃତ-ବୋଧ ଅନ୍ୟତ୍ର ବିରଳ କହିଲେ ଚଳେ । ନୀଳକଣ୍ଠଙ୍କର ପରିପୂରକ ଭାବରେ ହୁଏତ ଗୋପୀନାଥ ନନ୍ଦ, ବିଶ୍ୱନାଥ କର ଓ ମାୟାଧର ମାନସିଂଙ୍କ ନାମ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇ ପାରେ; କାରଣ ଏମାନଙ୍କର ସମାଲୋଚନାରେ ନୀଳକଣ୍ଠଙ୍କ ପରି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଓ ବିଚାରଧାରା ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ସାଧାରଣ ଭାବରେ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ-ସମାଲୋଚନାର ସଙ୍ଗଠନ ଦୁର୍ବଳ, ଏହାର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଅସ୍ପଷ୍ଟ, ଏହାର ବିଚାରଧାରାରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା, ପରିଚ୍ଛନ୍ନତା ଓ ଋଜୁତା ନାହିଁ । ବିଶେଷ କରି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସାହିତ୍ୟିକ କୃତି ସହିତ ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ପାରସ୍ପରିକ ଘନିଷ୍ଠତାରେ ଯେଉଁ ସମାଲୋଚନାର ବିଚାରଧାରା ବିକଶିତ ହୋଇ ଫଳବତୀ ହୁଏ ଓ ପରିଣାମରେ ସାହିତ୍ୟ-ସୃଷ୍ଟିକୁ ପରିଚାଳିତ କରିପାରେ, ତା'ର ପରିଚୟ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଏତେ ସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ଆଜି ସମାଲୋଚନାର ଧାରାକୁ ବିଚାର କଲାବେଳେ ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖିବାକୁ ହେବ, ଓ ଏକମାତ୍ର ଏହି ସଚେତନତାରୁ ହିଁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଫଳପ୍ରସୂ ସମାଲୋଚନା ସମ୍ଭବ ।

ଆଗରୁ କହିଛି, 'ନୂତନ ସମାଲୋଚନା'ର ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକ ଆପାତତଃ ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । କିନ୍ତୁ ମୋର ବିଶ୍ୱାସ, ପାଠକମାନେ ଏ ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ହେବେ । ପୁଣି ଯଦିଓ କେତେକ ପ୍ରବନ୍ଧ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଭାବରେ ବିଭିନ୍ନ ପୁସ୍ତକସବୁକୁ ଉପଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ଲେଖାଯାଇଛି ସେହି ସେହି ପୁସ୍ତକସବୁ ଗୌଣ, ଏଠାରେ ବିଚାରଧାରାହିଁ ମୁଖ୍ୟ । ଏହି ବିଚାରଧାରାରେ ନୂତନତା ଅଛି କି ନାହିଁ ତା' ବିଚାରଶୀଳ ପାଠକମାନଙ୍କର ବିଚାର୍ଯ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ମୋର ଆଲୋଚନା ପାଠକମାନଙ୍କର ଉପଲବ୍ଧିକୁ ପ୍ରସାରିତ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରି ପାରିଲେ ମୁଁ ମୋର ଶ୍ରମ ସାର୍ଥକ ମଣିବି । ପରିଶେଷରେ ମୁଁ ଲେଖକ ସମବାୟ ସମିତିର ବନ୍ଧୁ ମାନଙ୍କ ନିକଟରେ କୃତଜ୍ଞ; କାରଣ ସେମାନଙ୍କର ସଦିଚ୍ଛା ସମ୍ମତିରେ ହିଁ ଏ ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକ ଏକତ୍ର ହୋଇ ପ୍ରକାଶ ପାଇପାରିଛି ।

ଯତୀନ୍ଦ୍ର ମୋହନ ମହାନ୍ତି

ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟ ଓ ନିସର୍ଗ-ପ୍ରକୃତି

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ରାଧାନାଥ ରାୟଙ୍କର ବିଶିଷ୍ଟ ଅବଦାନ ରହିଛି । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗରେ କାବ୍ୟ-କବିତା ରଚନା କରି ସେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ଅଭ୍ୟୁଦୟର ସୂଚନା ଦେଲେ । ସେହି ସମୟର ସାହିତ୍ୟ-ସମ୍ରାଟ ରାଧାନାଥଙ୍କ ଧାରା ଓଡ଼ିଆ କବିତାକୁ ପ୍ରାୟ ଅର୍ଦ୍ଧଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା । ସମଗ୍ର ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବିଚାର କଲେ ବୋଧହୁଏ ପ୍ରଥମ ଥରପାଇଁ ସେ କେତେକ ସୁପରିଚିତ କାବ୍ୟ-ବସ୍ତୁପ୍ରତି ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ପ୍ରଚଳନ କଲେ । ଏହି ନୂତନତା ନିସର୍ଗ-ପ୍ରକୃତିପ୍ରତି କବିଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ଚିହ୍ନିତ । ଠିକ୍ କହିବାକୁ ଗଲେ ନିସର୍ଗ-ପ୍ରକୃତିର କବିଭାବରେ ରାଧାନାଥଙ୍କର ବିଶିଷ୍ଟତା ସ୍ୱୀକୃତ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରାଧାନାଥଙ୍କୁ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟର ଦୁଇଜଣ ସୁପରିଚିତ ପ୍ରକୃତି-କବି ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସ୍‌ଓ୍ୱାର୍ଥ ଓ ଟେନିସନ୍‌ଙ୍କ ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଇଥାଏ । ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟ ଆଲୋଚନାର ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ବିଭିନ୍ନ ସମାଲୋଚକମାନେ ଅନ୍ତତଃ ଏହି ଗୋଟିଏ ବିଭାଗପ୍ରତି ସର୍ବଦା ଅବହିତ ରହିଛନ୍ତି । ରାଧାନାଥ ନିଜେ ମଧ୍ୟ ଏହି ଗୁଣପ୍ରତି ସଚେତ ଥିଲେ । କୁଚବିହାରର ଅଖିଳଚନ୍ଦ୍ର ପାଲିତଙ୍କ ନିକଟକୁ ସେ ଲେଖିଥିବା ପତ୍ରରୁ ଏହାର ସୂଚନା ମିଳେ । ସେ ଲେଖିଛନ୍ତି, "ମୋର ରଚନା ସହିତ ଜୀବନର କୌଣସି ସଂପର୍କ ନାହିଁ । ମୁଁ କେବଳ ବହିଃସଂସାରର ପ୍ରାକୃତିକ ଦୃଶ୍ୟର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ବ୍ୟାପୃତ ଥିଲି । ପାର୍ବତ୍ୟ ପ୍ରଦେଶରେ ପୁନଃ-ପୁନଃ ପରିଭ୍ରମଣ ନିବନ୍ଧନ ପ୍ରକୃତିସହିତ ଆଳାପ ପରିଚୟର ମଧ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ସୁବିଧା ପାଇଥିଲି । ମୋର କାବ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଓଡ଼ିଶାୟ ପ୍ରକୃତିର ପ୍ରତିକୃତି କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳେ ।"

ରାଧାନାଥଙ୍କର ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ତାଙ୍କ କାବ୍ୟର ସମାଲୋଚକମାନେ ତାଙ୍କର ଏହି ଉକ୍ତିର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି କରିଛନ୍ତି କହିଲେ ଚଳେ । ଏହି ସଂପର୍କରେ

ଡକ୍ଟର୍ ମାନସିଂହଙ୍କ ମତରେ, "ପଣ୍ଡିତ ଗୋପବନ୍ଧୁ ଯେପରି ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଅନ୍ତର ବୁଝିଥିଲେ, ରାଧାନାଥ ସେହିପରି ଓଡ଼ିଶାଦେଶର ବହିରାବରଣକୁ ବୁଝି ପାରିଥିଲେ ।" ସେହି ପ୍ରବନ୍ଧରେ ରାଧାନାଥଙ୍କୁ ସେକ୍ସ୍‌ପିୟର ଓ କିଟ୍‌ସଙ୍କ ସହିତ ତୁଳନା କରି ସେ କହନ୍ତି, "ପ୍ରକୃତିର ଇନ୍ଦ୍ରିୟଗ୍ରାହ୍ୟ ଉପାସନାରେ ରାଧାନାଥ ସେକ୍ସ୍‌ପିୟର ଓ କିଟ୍‌ସ୍‌ଙ୍କ ସମାନଧର୍ମୀ । ରୂପପିପାସୀ କବି ସୃଷ୍ଟିର ରୂପ-ରସ-ବର୍ଣ୍ଣ-ଗନ୍ଧରେ ମୁଗ୍‌ଧ ହୁଅନ୍ତି—ରାଧାନାଥ ନାରୀ ଓ ପ୍ରକୃତି, ଉଭୟଙ୍କ ଉପାସକ । ସେ ଦୁହିଁଙ୍କ ରୂପର ମୁଗ୍‌ଧ ଦ୍ରଷ୍ଟା—ବିଶେଷତଃ ପ୍ରକୃତିର ।" ପୁଣି ଅନ୍ୟତ୍ର ଠିକ୍ ଏହି ଗୁଣଉପରେ ସେ ଜୋର ଦେଇଛନ୍ତି—"ରାଧାନାଥଙ୍କର ଏହି ପ୍ରକୃତିପୂଜା ହିଁ ତାଙ୍କୁ ଉତ୍କଳ-ସାହିତ୍ୟରେ ବିଶିଷ୍ଟ ଆସନ ଦାନ କରିବ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେ ଏକେଶ୍ୱର, ତାଙ୍କର ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦୀ କେହି ନାହାନ୍ତି ।"

ପଣ୍ଡିତ ନୀଳକଣ୍ଠ ଦାସ ରାଧାନାଥଙ୍କୁ ପ୍ରଧାନତଃ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ-କବି ଓ ଉତ୍କଳରେ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ-କାବ୍ୟର ସ୍ରଷ୍ଟାରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନା narrative ନୁହେଁ, descriptive—ପ୍ରକୃତିସହିତ ନିବିଡ଼ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ । 'ବେଣୀସଂହାର' ପରି ବିଷମ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ-କାବ୍ୟ ବି ମୁଖ୍ୟତଃ ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ—"କେବଳ ଏତିକି ନୁହେଁ, ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଷୟ-ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ କବିତା ମଧ୍ୟ ଏହି ପ୍ରକୃତିଚିତ୍ରରେ ପରମ ଅଳଂକୃତ ରହି ଦେଦୀପ୍ୟମାନ ହେଉଅଛି ।" ନୀଳକଣ୍ଠ ପୁଣି ସେହି ପ୍ରବନ୍ଧର ଅନ୍ୟତ୍ର ସେହି ଏକ କଥା ହିଁ କହିଛନ୍ତି—"ରାଧାନାଥଙ୍କର ବିଷୟ କଳ୍ପନା ଆନୁମାନିକ ହୋଇପାରେ; କିନ୍ତୁ ବର୍ଣ୍ଣନା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନୈସର୍ଗିକ ଓ ନିରବଦ୍ୟ ।"

ପଣ୍ଡିତ କୁଞ୍ଜମଣି ଦାସ ତାଙ୍କର 'ଚିଲିକା' ପ୍ରବନ୍ଧରେ ରାଧାନାଥଙ୍କର ଏହି ପ୍ରକୃତି ଅନୁଭୂତିକୁ ଭୂରିଭୂରି ପ୍ରଶଂସା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ମତରେ "ପ୍ରକୃତିପ୍ରତି ପ୍ରଗାଢ଼ ଭକ୍ତି ରାଧାନାଥଙ୍କ ଜନ୍ମଗତ ସଂସ୍କାର ।" ରାଧାନାଥଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ କବିତାରେ ଉତ୍କଳ-ପ୍ରକୃତିର ବିଶିଷ୍ଟତା ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । "ତାଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଅନ୍ୟ କୌଣସି କବି ଏ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଜନ୍ମଭୂମିକୁ ଦେଖି ନ ଥିଲେ; ତେଣୁ ଏହା ତାଙ୍କ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାର ଫଳ ବୋଲି ପ୍ରତିପନ୍ନ କରାଯାଏ··· ··ପ୍ରେମିକ ପ୍ରେମିକାର ପ୍ରକୃତି ଅନୁଧ୍ୟାନରେ ଯେଉଁ ଆନନ୍ଦ ଅନୁଭବ କରେ, ଭକ୍ତ ବିଭୁ

ପଦାରବନ୍ଦରେ ଯେଉଁ ଶାନ୍ତ ସନ୍ତୋଷ ଲାଭ କରେ, ରାଧାନାଥ ପ୍ରକୃତିଚିନ୍ତାରେ ସେହି ଆନନ୍ଦ ଲାଭ କରୁଥିଲେ ।" ପଣ୍ଡିତ ଦାସ 'ଚିଲିକା' କାବ୍ୟକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଉଚ୍ଚ ଆସନ ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ରାଧାନାଥ ଯଦି କେବଳ ଏହି 'ଚିଲିକା' ଖଣ୍ଡିକ ଲେଖିଯାଇଥାନ୍ତେ, ତେବେ ବି ଉତ୍କଳରେ ସେ ଅମର କବିଭାବରେ ଖ୍ୟାତି ଲାଭ କରିଥାନ୍ତେ ଏହା ନିଃସନ୍ଦେହ ।

ଶ୍ରୀ ଜଗଦାନନ୍ଦ ମହାନ୍ତି ନିଜର 'କବି' ପ୍ରବନ୍ଧରେ 'ମହାଯାତ୍ରା' କାବ୍ୟର ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ 'ମହାଯାତ୍ରା'ରେ 'ଛବିଳ ଉତ୍କଳ'ର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେବା ଯେ କବିଙ୍କର ଅନ୍ୟତମ ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା ତାହା ସୂଚାଇ ଦେଇଛନ୍ତି ଓ ରାଧାନାଥ ଉତ୍କଳ-ପ୍ରକୃତିଙ୍କ ଉପାସନା ମନ୍ଦିରରେ ଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ ଉପାସକ ଏହା ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ।

ଏହି ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଶ୍ରୀ ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର ବଡ଼ାଲଙ୍କର 'ସଂଧ୍ୟାର ରୂପକାର ରାଧାନାଥ' ଏକ ଆପାତତଃ ବିଶିଷ୍ଟ ରଚନା । ରାଧାନାଥଙ୍କର କାବ୍ୟ-କବିତାରୁ ସଂଧ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣନାଗୁଡ଼ିକୁ ଏକତ୍ରିତ କରି ଶ୍ରୀ ବଡ଼ାଲ ସେମାନଙ୍କର ବିଭିନ୍ନତା ଓ ବିଶିଷ୍ଟତା ପ୍ରତିପାଦିତ କରିଛନ୍ତି । ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସମାଲୋଚକଙ୍କ ପରି ସେ ରାଧାନାଥଙ୍କୁ ନିସର୍ଗ-ଶୋଭାର ଜଣେ ସ୍ୱଭାବ-କବିଭାବରେ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି — "ପ୍ରକୃତି, ବିଶେଷତଃ ଉତ୍କଳ-ପ୍ରକୃତି ତାଙ୍କର ଅତୀବ ପ୍ରିୟ, ପୁଣି ଏକାଧାରରେ ସେ ମାନବ ଚରିତ୍ର ମତି-ବୈଚିତ୍ର୍ୟର ଜଣେ ପ୍ରକୃତ ଚିତ୍ରକର । ସଂଧ୍ୟା-ଚିତ୍ରାବଳୀ କବିଙ୍କର ଏହି ପ୍ରକୃତି-ପ୍ରୀତି ଏବଂ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱଜ୍ଞାନ କିପରି ସୁପରିସ୍ଫୁଟ ହୋଇ-ଉଠିଅଛି, ଏଠାରେ ତାହା ଦେଖାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିବି ।"

ତେଣୁ ରାଧାନାଥ ପ୍ରକୃତି-କବିରୂପରେ ସ୍ୱୀକୃତ । ଏହି ପ୍ରକୃତି-ଚିତ୍ର ରାଧାନାଥଙ୍କର ନିଜର ଦେଶପ୍ରୀତି ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ଓ ଏହି ଉଭୟ ଗୁଣ କବିଙ୍କର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଶିକ୍ଷାର ଫଳ । ସାଧାରଣଭାବରେ ରାଧାନାଥଙ୍କର କାବ୍ୟ-କବିତାରେ ଦୋଷ-ଦୁର୍ବଳତାର ପରିଚୟ ଥିଲେ ବି ଏହି ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନାରେ କବି ଅଦ୍ୱିତୀୟ । ବିଭିନ୍ନ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କର ପ୍ରକୃତି ଆଲୋଚନା ଧୀରେ ଧୀରେ, ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟଭାବରେ, ନିରପେକ୍ଷ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଗ୍ରହଣ କରି କବିଙ୍କର ସ୍ତାବକତାରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଯାଇଛି ।

(୨)

ରାଧାନାଥଙ୍କର ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନା ତାଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ କାବ୍ୟରେ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ହୋଇ ରହିଛି । 'ରାଧାନାଥ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ'ର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ରାଧାନାଥଙ୍କ ଜୀବନ-ଚରିତ ଲେଖକ ଶ୍ରୀ ଆର୍ତ୍ତତ୍ରାଣ ଶତପଥୀ ରାଧାନାଥଙ୍କର ପ୍ରଧାନ ପ୍ରଧାନ ଉତ୍କଳ-କବିତା ରଚନାର ଗୋଟିଏ ସାମୟିକ କ୍ରମ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଏହି କ୍ରମକୁ ଯଦି ନିର୍ଭରଯୋଗ୍ୟ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରାଯାଏ, ତେବେ 'କେଦାରଗୌରୀ' 'ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା' ପ୍ରଭୃତିରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ କବିଙ୍କର କାବ୍ୟ-ଜୀବନର ଶେଷ ବିଶିଷ୍ଟ ରଚନା ହେଉଛି 'ଦରବାର' । 'ପାର୍ବତୀ', 'ଚିଲିକା' ଓ 'ମହାଯାତ୍ରା' ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରାୟ ପାଖାପାଖି ସମୟରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । 'ଚିଲିକା' ଓ 'ମହାଯାତ୍ରା', ବିଶେଷ କରି 'ମହାଯାତ୍ରା'କୁ ଅନେକେ କବିଙ୍କର କାବ୍ୟ-ରଚନା କ୍ଷମତାର ଚରମ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିଭାବରେ ବିଚାର କରନ୍ତି । ତେଣୁ ସାଧାରଣଭାବରେ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟରେ ପ୍ରକୃତିଚିତ୍ର ଓ କବିଙ୍କର ପ୍ରକୃତିବୋଧ ଅଭିବୃଦ୍ଧିର ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏହି କ୍ରମପ୍ରତି ଅବହିତ ରହିବାକୁ ହେବ ।

ଶ୍ରୀ ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର ବଡ଼ାଳ ରାଧାନାଥଙ୍କ କାବ୍ୟରେ ସଂଧ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେବାକୁ ଯାଇ 'କେଦାରଗୌରୀ' କାବ୍ୟରୁ ନିଜର ଆଲୋଚନା ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏହାପୂର୍ବରୁ 'ବେଣୀସଂହାର'ରେ ସଂଧ୍ୟାର କିଞ୍ଚିତ ସୂଚନା ରହିଛି—

ଅସ୍ତଗିରି ଶୃଙ୍ଗେ ଏବେ ପ୍ରବେଶ ତପନ
ପଶ୍ଚିମ ଆକାଶ ଦିଶେ ଲୋହିତ ବରଣ,
ଅସ୍ତଗାମୀ ରବିପ୍ରଭା ପଡ଼ି ରଣସ୍ଥଳେ
ବିଦିଇ ମିଶ୍ରିତ ଯେହ୍ନେ ପାଟଳ ପାଟଳେ ।

ଠିକ୍ ଏହାପରେ 'କେଦାରଗୌରୀ'ରେ—

ଅସ୍ତଗାମୀ ରବି-ବିମ୍ବ ଝଟକିଲା ବଡ଼ଦେଉଳ ଶିଖରେ
ଭାର୍ଗବୀପୁଳିନୁ ହଂସବାଳି ଉଡ଼ିଗଲେ ଖଣ୍ଡଗିରିଚୂଳେ ।

ବିନ୍ଦୁସରୋବରରେ ସିନ୍ଦୂର ଲହରୀ ଖେଳାଇ ମନ୍ଦ ସମୀରେ
ରଥାଙ୍ଗ ମିଥୁନ ଘିପଦର୍ଶି ଗୁଡ଼ ଗଲେ ବିପରୀତ ତୀରେ ।
ତିମିର ରଜନୀ ଘୋଟିଲା ଅବନୀ ଫୁଟିଲେ ତାରା ଗଗନେ
ବନେ ଉପବନେ କୁସୁମ ଫୁଟିଲା ବାସ ଚହଟି ପବନେ ।

'ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା'ରେ ସଂଧ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଆଉ କିଛି ବ୍ୟାପକ —

ମଧୂର ପ୍ରଦୋଷ ସମୟ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ କିରଣ ବୋଳା
କାଦମ୍ବିନୀ ଖେଳେ ଗଗନେ ଧୀର ସମୀର ଲୋଳା ।
ଗୋଧୂଳି ଗଗନ ସୁଚାରୁ ହସେ ଶତ ବରଣେ
ଶତ ମନୋରଥ ଝୁଲିକେ ଯେସନ୍ତେ ଆଶା କାନନେ ।
କହିଁ ସାର ଲତା-ଶ୍ୟାମଳ ବାଲିସ୍ତୂପର ଗୁମ୍ଫା
ହିବା ଅବସାନ ଦେଖିଣ କ୍ରମେ ବିସ୍ତାରେ କାୟା ।
ବାରୁଣୀ ଦର୍ପଣ ପରାୟେ ଝିଟିକେ ସର-ସଲିଳ,
ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଲହରୀ ସୃଜଇ ତହିଁ ମନ୍ଦ ଅନିଳ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗଳ୍ପ ସହିତ ବିଚାର କରି ଦେଖିଲେ ସଂଧ୍ୟାର ପରିବେଶ ବିଭିନ୍ନ; କିନ୍ତୁ ପରିବେଶର ଏହି ବିଭିନ୍ନତା ସଂଧ୍ୟାର ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣନାରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠିଛି କି ? ଗତାନୁଗତିକଭାବରେ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର କରି ସାଧାରଣଭାବରେ କୌଣସି ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନା ବା ଆବେଗ ପ୍ରକାଶଦ୍ୱାରା କବି-ପ୍ରତିଭାର ନିଦର୍ଶନ ମିଳେ ନାହିଁ । କବିର ମୌଳିକ କଳ୍ପନା ଭାଷାପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀର ମୌଳିକତା ସହିତ ଓତପ୍ରୋତଭାବରେ ଜଡ଼ିତ । ପ୍ରତିନୂତନ ପରିବେଶରେ କବିର ସର୍ଜନା ନୂତନ ହେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ପୁଣି ଯେଉଁଠାରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ମୁଖ୍ୟ, ସେଠାରେ କେତେକ ଅତି ସାଧାରଣ ପରିବେଶ ସହଜ-ବୋଧଗମ୍ୟ ଓ ସହଜ-ବିସ୍ମୃତ ହେବାପରି ଭାଷାରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇବାଦ୍ୱାରା ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ଓ ଋଜୁତା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଅସ୍ପଷ୍ଟତା ଓ ଦୁର୍ବଳତା ପ୍ରକାଶ ପାଏ । 'ବେଣୀସଂହାର' ଓ 'ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା'ର ସଂଧ୍ୟା ବିଭିନ୍ନ; ପୁଣି 'ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା'ଠାରୁ 'ନନ୍ଦକେଶରୀ'ର ସଂଧ୍ୟା ଭିନ୍ନ; କିନ୍ତୁ ପରିବେଶରେ ବିଭିନ୍ନତା ଥିଲେ ବି ସଂଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଏହି ବିଭିନ୍ନତାର ପରିଚୟ ନାହିଁ । ସ୍ଥାନୀୟ ସ୍ପର୍ଶଦ୍ୱାରା ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଯେଉଁ କିଞ୍ଚିତ ମୌଳିକତା ଆଣିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା ହୋଇଛି କବିଙ୍କର ଏହି ସ୍ଥାନୀୟ ସ୍ପର୍ଶ ସଂପର୍କରେ କୌଣସି ମୌଳିକ ଓ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଧାରଣା ନ ଥିବାରୁ ବର୍ଣ୍ଣନାର ସମଗ୍ର

ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ହୁଏତ ତାହା ଅର୍ଥହୀନ ବା ଆବଶ୍ୟକହୀନ । 'ବେଣୀସଂହାର'ର ସଂଧ୍ୟା ଶିଶୁସୁଲଭ ବର୍ଣ୍ଣନା—

ଅସ୍ତଗିରିଶୃଙ୍ଗେ ଏବେ ପ୍ରବେଶ ତପନ
ପଶ୍ଚିମ ଆକାଶ ହେଲେ ଲୋହିତ ବରଣ ।

ଏଥିରେ ବିଶିଷ୍ଟତା, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବା ବୁଦ୍ଧିର ପ୍ରକାଶ ତ ଦୂରର କଥା, ସାମାନ୍ୟ କଳ୍ପନାର ବିକାଶ ବି ନାହିଁ । ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାର 'ଅସ୍ତଗାମୀ ରବିପ୍ରଭା' 'କେଦାରଗୌରୀ'ରେ 'ଅସ୍ତଗାମୀ ରବିବିମ୍ବ' ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ଏଠାରେ 'ବଉଳବେଉଳ', 'ଭାର୍ଗବୀ', 'ଖଣ୍ଡଗିରି' ଓ 'ବିନ୍ଦୁସରୋବର'ଦ୍ୱାରା ଏକ ସ୍ଥାନୀୟତା ପ୍ରକାଶ କରି ସମସ୍ତଙ୍କୁ ମିଳିତ କରି ସଂଧ୍ୟାର ଚିତ୍ର ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା ହୋଇଛି । ଏହି ଚିତ୍ର ଠିକ୍ 'ବେଣୀସଂହାର'ର ବର୍ଣ୍ଣନାପରି କଳ୍ପନା-ବିହୀନ—'ହଂସାବଳୀ', 'ମନ୍ଦ ସମୀର' ଓ 'ରଥାଙ୍ଗମିଥୁନ'କୁ ଘେନି ସମାପ୍ତ ହୋଇଯାଇଛି । ପୁଣି 'ଭାର୍ଗବୀ', 'ଖଣ୍ଡଗିରି' ବା 'ବିନ୍ଦୁସରୋବର' ଏଠାରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତାବିହୀନ—କେବଳ ରହିବାପାଇଁ ରହିଛନ୍ତି, ଅନ୍ୟ କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟ ନାହିଁ । ସେମାନଙ୍କ ପରିବର୍ତ୍ତେ ଯଦି ଅନ୍ୟ କୌଣସି ପୁଳିନ, ସରୋବର ବା ପାହାଡ଼ର ନାଁ ଲେଖିଦିଆଯାଏ, ଚିତ୍ରର କୌଣସି ହାନି-ବୃଦ୍ଧି, ଏକ କଥାରେ କୌଣସି ତାରତମ୍ୟ ହେବ ନାହିଁ । ଏହି ବୁଦ୍ଧି ଓ କଳ୍ପନାବିହୀନ ସମତଳ ବର୍ଣ୍ଣନାର ସ୍ପଷ୍ଟ ପରିଚୟ ମିଳେ ଶେଷ ଦୁଇ-ଚାରି ଧାଡ଼ିରୁ—

ତିମିର ରଜନୀ ଘୋଟିଲା ଅବନୀ
ଫୁଟିଲେ ତାରା ଗଗନେ,
ବନେ ଉପବନେ କୁସୁମ ଫୁଟିଲା
ବାସ ବହଇ ପବନେ ।

'ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା'ର ସଂଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନା ସଂଗୀତମୟ; କିନ୍ତୁ ସବୁ ସଂଗୀତମୟତା ସତ୍ତ୍ୱେ ପୂର୍ବପରି କବି-କଳ୍ପନାର ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ । କବି ପ୍ରଦୋଷକୁ 'ମଧୁର' ବୋଲି ଦାବୀ କରିଛନ୍ତି; କିନ୍ତୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ 'ମଧୁରତା'ର କୌଣସି ସୂଚନା ନାହିଁ—ପରିବର୍ତ୍ତେ ପ୍ରଥମ ଧାଡ଼ିପରେ ଠିକ୍ ଗତାନୁଗତିକଭାବରେ 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣକିରଣ', 'କାଦମ୍ବିନୀ' ଓ 'ଧୀର ସମୀର'କୁ ଘେନି ବର୍ଣ୍ଣନାର ବିକାଶ । ପୁଣି 'କେଦାରଗୌରୀ'ର 'ବିନ୍ଦୁସରୋବରରେ ସିନ୍ଦୁର ଲହରୀ ଖେଳିଲା ମନ୍ଦ

ସମୀରେ’ ସହିତ ‘ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା’ର ‘ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଲହରୀ ସୃଜଇ ଚହିଁ ମନ୍ଦ ଅନିଳ’ର ସାଦୃଶ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ । ‘ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ’ରେ ଏକ ଅନୁରୂପ ସଂଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି—

ଉଦିବନ୍ତ ବନାନ୍ତେ ତପ୍ତ ହେମ ଛବି
ଧୀରେ ଦେଉଳଦ୍ୱାର ଗିରିଶୃଙ୍ଗେ ରବି ।
ପୀତ କରଜାଳେ ଝଳୁଛି ଭୁବନ
ସୁଖ-ସ୍ୱପ୍ନ ପ୍ରାଚ୍ୟେ ହରେ ଜନମନ ।
ବାରୁଣୀ ଗଗନ ପ୍ଲାବିତ ପ୍ରଭାରେ
ଗନ୍ଧର୍ବ ନଗରୀ ଶୋଭାକୁ ଧିକ୍କାରେ,
ବାରୁଣୀ ରାଣୀ କି ପିନ୍ଧି ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଚେଳ
ସଖୀ ସଂଗେ ଖେଳୁଛନ୍ତି ଫଗୁଖେଳ ।

‘କେଦାରଗୌରୀ’ ବା ‘ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା’ର ବର୍ଣ୍ଣନାପରି ଏଠାରେ ବି ସ୍ଥାନୀୟ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକତାକୁ ମିଳିତ କରି ସଂଧ୍ୟାର ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା ହୋଇଛି । ‘ଦେଉଳଦ୍ୱାର’ରୁ ଏହି ସୂଚନାର ଆରମ୍ଭ । ପରେ ‘ସାରଙ୍ଗଗଡ଼’, ‘ଆଠଗଡ଼’, ‘ସପ୍ତଶଯ୍ୟା’, ‘ନରାଜ’, ‘ପଟିଆ’ ପ୍ରଭୃତିର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ସାଧାରଣତଃ ଏହିପରି ସ୍ଥାନୀୟ ସ୍ପର୍ଶର ଯଥାଯଥ ପ୍ରୟୋଗରେ ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ସେହି ସ୍ଥାନର ମୌଳିକ ଅନୁଭୂତି ବା ଗୁଣଦ୍ୱାରା ଶକ୍ତିଶାଳୀ କରାଯାଏ; ଏହାଫଳରେ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ମୌଳିକତା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଅଦ୍ୱିତୀୟତା ପ୍ରକାଶ ପାଏ ।

କିନ୍ତୁ ‘ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ’ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସ୍ଥାନୀୟ ସୂଚନା ସତ୍ତ୍ୱେ କବି-କଳ୍ପନାରେ ଏହି ମୌଳିକତା ବା ଅଦ୍ୱିତୀୟତାର ପରିଚୟ ନାହିଁ । ପୂର୍ବର ‘କେଦାରଗୌରୀ’, ‘ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା’ ବା ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ଲିଖିତ ‘ଚିଲିକା’ ବା ‘ଯଯାତିକେଶରୀ’ର ସଂଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାଠାରୁ ଏହା ଭିନ୍ନ ନୁହେଁ ! ଏକପ୍ରକାର ଭାଷା ବ୍ୟବହାର ଓ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତିର ଏକକତାରେ ଏହି ସମାନତା ସ୍ପଷ୍ଟ । ତେଣୁ ବିଭିନ୍ନ କାବ୍ୟର-ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବିଭିନ୍ନ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକତାର ସୂଚନା ରହିଥିଲେ ହେଁ ସେହି ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକତାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ମୌଳିକ ଗୁଣରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ନୁହେଁ । ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାମାନଙ୍କରେ ‘ସୁବର୍ଣ୍ଣ’ ଶବ୍ଦର ବହୁଳ ପ୍ରୟୋଗ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ‘ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା’ରେ ଆକାଶ ‘ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ’ କିରଣବୋଳା, ପୁଣି ସର-ସଲିଳରେ ‘ସୁବର୍ଣ୍ଣ’ ଲହରୀର ସର୍ଜନା ହେଉଛି । ‘ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ’ରେ ସୁବର୍ଣ୍ଣର ସୂଚନା ଦ୍ୱିତୀୟ ଧାଡ଼ିର ‘ପୀତ କରଜାଳେ’ରେ ରହିଛି । ଠିକ୍ ତା’ ପରେ ପରେ—

ବାରୁଣୀ ରାଣୀ କ ପିନ୍ଧ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଚେଳ
ସଖି ସଙ୍ଗେ ଖେଳୁଛନ୍ତି ଫଗୁଖେଳ ।
ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବିମାନ, ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣରଥ ଦୋଳା
ନଭସ୍ଥଳେ କେତେ ହୋଇଛନ୍ତି ଢୋଳା ।
ସୁବର୍ଣ୍ଣର ନଦେ ବହେ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ସ୍ରୋତ,
ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଅଙ୍ଗାଳେ ଚଳେ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ପୋତ ।
ସୁବର୍ଣ୍ଣ ମଞ୍ଚରେ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଆସନ,
ଚହ୍ନିଁ କ ଲଗିଛୁ ଦେବ ବେହରଣ ।
ଦୂରେ ବାଲଗଣି ମିଶିଛୁ ଗଗନେ
ବିଭୂସିତ ସଂଧ୍ୟା-କନକ କିରଣେ ।

ଓ ପୁଣି ସେହି ବର୍ଣ୍ଣନାରେ—

ମଣ୍ଡିଛନ୍ତି ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣକରେ ଗ୍ରହରାଜ
ବୌଦ୍ଧ କାର୍ତ୍ତିରାଜ ମଣ୍ଡିତ ନଗ୍ରଜ ।

'ପାର୍ବଣ'ରେ—ଭାସମାନ ରକ୍ତ-ରବି-ବିମ୍ବ ଦେଖି
ଏ ଭାବ ଆସେ ଅନ୍ତରେ,
ବିରଞ୍ଚିରଚିତ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡ
ଭାସଇ କିବା ସାଗରେ ।

'ଚଳକା'ରେ—ପାରୁଲେଣି ଏବେ ଦେବ ବିକର୍ତ୍ତନ
ଭାଲେଶ ଶିଖରେ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ସିଂହାସନ,
× × ×
ପୀତ ଅସ୍ତକର ହେବାରୁ ପତିତ
ଡେଣା ଦିଶେ ଯେସନ୍ତେ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ମଣ୍ଡିତ ।
× × ×
ଧରଣୀ-ବଦନେ ପୀତ ଅସ୍ତରାଗ
ବୋଳି ଦେଇଛୁ କ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ପରାଗ ।

'ଯଯାତିକେଶରୀ'ରେ ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗର ସଂଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ—
ଚଉଦିଗେ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ-ବର୍ଣ୍ଣେ ବୋଳିଥିଲା
ଅସ୍ତଗାମୀ ସୂର୍ଯ୍ୟାଂଶୁକ ।

ରାଧାନାଥ ମୁଖ୍ୟତଃ ସଂଧ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣ-ଲୀଳାପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇଛନ୍ତି । 'ବେଣୀସଂହାର'ରେ ଏହି ସଂଧ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣ 'ଲୋହିତ', 'କେଦାରଗୌରୀ'ରେ 'ସିନ୍ଦୂର', 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣର ସମାବେଶ ।

ଗୃହୁଁ ଗୃହୁଁ ରବି ହେଲେ ଅସ୍ତମିତ
ପଶ୍ଚିମାଶା ହେଲା କୁଙ୍କୁମେ ଛୁରିତ ।
କେତେ ରୂପ ଧରୁଅଛି ଚକ୍ରବାଳ
ଦେଖାଉଛି ନବ ନବ ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ ।
ରକ୍ତ, ପୀତ, ମିଳେ ଶ୍ୱେତ କରି ନଭ
ଭିଆଇଛି ନାନା ବର୍ଣ୍ଣେ ବର୍ଣ୍ଣୋତ୍ସବ ।

'ଚିଲିକା'ରେ ବି ସେହିପରି ବର୍ଣ୍ଣର ମେଳା—

ରତ୍ନରାଜି ଚୂର୍ଣ୍ଣି ବର୍ଷି ଅନ୍ତରୀକ୍ଷେ
ବୁଡ଼ିଲେ ମିହିର ଘଲେଣି ଉଡ଼ାଳେ ।
କେତେ ଯତ୍ନେ ଆହା କାଦମ୍ବିନୀ ଧନୀ
ବସ୍ତ୍ରାଞ୍ଚଳେ ବାନ୍ଧି ନେଇଛି ସେ ମଣି ।

ଓ ଅନ୍ୟତ୍ର ପୁଣି—ପ୍ରଶ୍ନପ୍ରାଚେତସୀ ବର୍ଣ୍ଣ ବୈଭବେ
ମିଶେ ହବା ଯହିଁ ଭୂତ-ମହାର୍ଣ୍ଣବେ···

ବା— ବାରୁଣୀ ଆକାଶ କୁଙ୍କୁମେ ଅରୁଣ······

ଏହା ବ୍ୟତୀତ 'ହରିତ' ("ହରିତ ହେଲାଣି ପରିଣତ ମିଳେ") ଓ 'ପୀତ'ର ଉଲ୍ଲେଖ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ରହିଛି । ଅନୁରୂପଭାବରେ 'ଯଯାତି-କେଶରୀ'ର ସଂଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣ-ମେଳାର ସୂଚନା ରହିଛି ।

ଅସ୍ତ ଯାଉଥିଲେ କପିଳାସ ଶୃଙ୍ଗେ
ଏ କାଳେ ଦେବ ତପନ,
× × ×
ବାରୁଣୀ ଗଗନେ କୋଟି ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣମାଳା
ମଣିମୁକ୍ତା ଜରଶାଢ଼ୀ
ପ୍ରକୃତି କି ସ୍ତରେ ସ୍ତରେ ରଖିଥିଲା
ଗଣିତ ଲାଗି ସଜାଡ଼ି ?···

ଏପରିକି 'ଉର୍ବଶୀ'ର ଗଦ୍ୟ ଅଂଶରେ ଯେଉଁ ସାମାନ୍ୟ ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନା ଅଛି, ସେଥିରେ ବି କବିଙ୍କର ଏହି ବର୍ଣ୍ଣ-ସଚେତନତା ଲକ୍ଷଣୀୟ । ବର୍ଣ୍ଣନାଟିର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି—"ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତର ଜବାରୁଣ ରାଗରେ ପ୍ରୟାଗନଗର ସ୍ନାତା ଅଳିନ୍ଦରେ ମଣିଶିଳାସ୍ତମ୍ଭାବଳୀ, କୀର୍ତ୍ତିସ୍ତମ୍ଭ, ମନ୍ଦିର ପ୍ରାସାଦାଦି ସେହି କିରଣରେ ପାଟଳିତ ହୋଇଅଛି···"

ରାଧାନାଥଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣ-ସଚେତନତା ବିଭିନ୍ନ ରତ୍ନ ଓ ଅଳଙ୍କାର, ବିଶେଷ-କରି ସୁବର୍ଣ୍ଣକୁ ଯେଉଁ ପରି ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି, ତା ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ବର୍ଣ୍ଣ-ସଚେତନତା ଦୋଷାବହ ନୁହେଁ । ସନ୍ଧ୍ୟା ଆକାଶରେ ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣର ମିଳନ ଯେ କବି-କଳ୍ପନାକୁ ସ୍ପନ୍ଦିତ କରିବ ଏହା ସ୍ୱାଭାବିକ; କିନ୍ତୁ ଏହି ସ୍ପନ୍ଦନକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରଣାଳୀ ରହିଛି ଓ ଏହି ପ୍ରଣାଳୀରୁ ହିଁ କବି-ଅନୁଭୂତିର ଗଭୀରତା ଓ ଆନ୍ତରିକତା ପରିମାପ କରାଯାଏ । ରାଧାନାଥଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣ-ସଚେତନ କବିମାନସର ନିରପେକ୍ଷ ପ୍ରକାଶ ହେଉଛି 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ' । ପୁଣି 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ' ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ରହିଛି 'ହୀରା', 'ନୀଳା', 'ମୁକ୍ତା', 'ରତ୍ନ' ସହିତ । ସାଧାରଣ ଭାବରେ ଏହି ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣର ସୂଚନା ଦିଅନ୍ତି ସତ, କିନ୍ତୁ ବହୁ ବ୍ୟବହାର ଓ ପରିଚୟ ହେତୁ କୌଣସି ମୌଳିକ ଅନୁଭୂତି ବା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବିସ୍ମୟ ଏମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏ ସବୁ ଯେପରି, ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଧାର ସବୁ ଘୋରି ହୋଇ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ମୁଣ୍ଡାହୋଇଗଲାଣି । 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ'ଦ୍ୱାରା ତ କୌଣସି ମୌଳିକ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତି ପ୍ରକାଶ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ; ପୁଣି ସନ୍ଧ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣନାପ୍ରସଙ୍ଗରେ 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ' ଓ ସେହି ଜାତୀୟ 'ହୀରା', 'ନୀଳା', 'ମୁକ୍ତା' ପ୍ରଭୃତି ବ୍ୟବହାର କେବଳ କବି-କଳ୍ପନାର କ୍ଳିଷ୍ଟତା ଓ ଦାରିଦ୍ର୍ୟର ପ୍ରମାଣ ଦିଏ । ସନ୍ଧ୍ୟାକୁ ଜୀବନ୍ତ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିଗତଭାବରେ ଅବଲୋକନ କରିବା ରାଧାନାଥଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇନାହିଁ; ତେଣୁ ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନା ଉଭୟ ନୂତନତା ଓ ମୌଳିକତାବିହୀନ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ 'ମ୍ୟାକ୍‌ବେଥ୍'ର "The heaven's breath smells wooingly here" ବା 'ରୋମିଓ ଜୁଲିଏଟ'ର "The jocund day stands tip-toe on the misty mountain top" ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନା ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, କିନ୍ତୁ ନୂତନ ଚମକରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ । ରାଧାନାଥଙ୍କର କାବ୍ୟରେ ଏହି ଉଭୟ ଗୁଣ ବିରଳ ।

ପୁଣି ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ କବି-କଳ୍ପନାର ଉନ୍ନତର ପରିଚୟ ନାହିଁ। ପୂର୍ବରୁ ଏହି ବିଷୟରେ କିଞ୍ଚିତ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି। ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ରଚିତ 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ' ଓ 'ଚିଲିକା'ର ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାର ସମ୍ୟକ ଆଲୋଚନା କରା-ଯାଇପାରେ । 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ ସମୁଦାୟ ପଚିଶଟି ଧାଡ଼ିରେ ସନ୍ଧ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି। 'ଚିଲିକା'ର ବର୍ଣ୍ଣନା ବି କ୍ଷୁଦ୍ର ନୁହେଁ (ସମୁଦାୟ ୪୨ ଧାଡ଼ି)। 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ ଅତି ସାଧାରଣଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନାର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି :

"ଡୁବନ୍ତ ଦିନାନ୍ତେ ତପ୍ତ ହେମ ଛବି
ଧୀରେ ହେଉଥିବାର ଗିରିଶୃଙ୍ଗେ ରବି।"

ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନା ସହିତ ପରର 'ବେଣୀସଂହାର' ବା 'କେଦାରଗୌରୀ' ବର୍ଣ୍ଣନା ତୁଳନୀୟ। ଏଥିରେ କବିକଳ୍ପନାର ବ୍ୟାପ୍ତି ବା ବିଚିତ୍ରତା ନାହିଁ। 'ତପ୍ତ ହେମଛବି' ଏହି ଦରିଦ୍ର କଳ୍ପନାର ଅନ୍ୟତମ ପ୍ରକାଶ। 'ତପ୍ତ'ରୁ ଯେଉଁ ଉତ୍ତାପପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନର ପରିଚୟ ମିଳୁଛି, 'ଛବି'ର ନିର୍ଜୀବ ଓ abstract ସୂଚନା ତା'ର ବିଶେଷତ୍ୱକୁ ନଷ୍ଟ କରୁଛି । 'ତପ୍ତହେମ' ଯଦି 'ରବି'ର ଗୁଣ ପ୍ରକାଶ କରେ, 'ଛବି' ସହିତ ଏହାର ସମ୍ପର୍କ କେଉଁଠି ? ପୁଣି ସୂର୍ଯ୍ୟପରି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶରୀର-ବିଶିଷ୍ଟ ଜୀବନ୍ତ ଗତିଶୀଳ (ଅନ୍ତତଃ କବିତାରେ) ବସ୍ତୁର ଗୁଣ 'ଛବି' ବା ପ୍ରକାଶ କରିବ କିପରି ? କଳ୍ପନାର ଏହି ଭ୍ରାନ୍ତି ଠିକ୍ ତା' ପରେ ପରେ ବି ରହିଛି :

ପୀତ କରଜାଳେ ଝଳୁଛି ଭୁବନ
ସୁଖ ସ୍ୱପ୍ନ ପ୍ରାପ୍ତେ ହରେ ଜନମନ।

'ସ୍ୱପ୍ନ'ର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆକୃତି ନାହିଁ। ପୁଣି 'ସ୍ୱପ୍ନ' କେବଳ ଏକ ମାନସିକ ପ୍ରକ୍ରିୟା ମାତ୍ର। ବାହ୍ୟଜଗତରେ ଏହାର ଅବସ୍ଥିତି ନାହିଁ। ସୂର୍ଯ୍ୟର 'ପୀତ କରଜାଳ'ର 'ସ୍ୱପ୍ନ' ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ କେଉଁଠି ? ଆକୃତିରେ ନା ଗୁଣରେ ? ପୁଣି 'ଝଳୁଛି' ପୂର୍ବ ଧାଡ଼ିର 'ତପ୍ତହେମ' ସହିତ ସମ୍ପର୍କିତ। ତପ୍ତହେମ 'ରବି'ର ଗୁଣ ପ୍ରକାଶ କରୁଛି, ତେଣୁ 'ରବି' 'ତପ୍ତହେମ' ସଦୃଶ 'ଝଳୁଛି'। ଏପରି ଅବସ୍ଥାରେ 'ପୀତ କରଜାଳ'ର ଉପୟୋଗିତା କେଉଁଠି ଓ 'ଭୁବନ' ବା ଝଳିବ କିପରି ? ଅସଲ କଥା ହେଲା, ରାଧାନାଥ ସାଧାରଣଭାବରେ ପ୍ରକୃତିର ଯେଉଁ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ତାହା ଭ୍ରମପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ କେବଳ କବି-କଳ୍ପନାର ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରିଛି। ପରେ ପରେ ବିଭିନ୍ନ ତୁଳନାମାଧ୍ୟମରେ ସନ୍ଧ୍ୟାର ଚିତ୍ର ଦିଆଯାଇଛି। 'ତପ୍ତ ହେମ ଛବି'ଦ୍ୱାରା ଯେଉଁ ବର୍ଣ୍ଣନାର ଆରମ୍ଭ ତା'ର ପ୍ରଥମ

ଚଉଦ ଧାଡ଼ିରେ କବିକଳ୍ପନା 'ହେମ'କୁ ଗ୍ରହଣ କରିପାରି ନାହିଁ । ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି, ରାଧାନାଥଙ୍କର ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନାରେ କବି-ମାନସର ନିରପେକ୍ଷ ପ୍ରକାଶ ହେଉଛି 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ' । 'ନନ୍ଦିକେଶ୍ୱରୀ'ର ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାରେ 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ'ର ଆଧିକ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ । କିନ୍ତୁ 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ' ପରି ପ୍ରାଣହୀନ ବସ୍ତୁ ଦ୍ୱାରା ସନ୍ଧ୍ୟାର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଓ ଜୀବନ ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ଓ ତା' ପ୍ରକାଶ ପାଇନାହିଁ ।

ଏପରି କି ପରବର୍ତ୍ତୀ ବର୍ଣ୍ଣନା—

ସାରଙ୍ଗଗଡ଼ରୁ ଆଠଗଡ଼ଯାଏ
ଶୋଭେ ଶୈଳ ନୀଳ ପ୍ରାଚୀର ପରାଏ ।
ଠାବେ ଠାବେ ତୁଙ୍ଗ ନୀଳ ଶୃଙ୍ଗମାଳା
ଶୋଭେ ଯେହ୍ନେ ଇନ୍ଦ୍ରନୀଳ ଚନ୍ଦ୍ରଶାଳା ।

ବା ତା' ପରବର୍ତ୍ତୀ—

ଉଚ୍ଚତାରେ ଦେଇ ସର୍ବଶୈଳେ ଲଜ୍ଜା
ଟେକିଛି ଶିଖର ଗିରି ସପ୍ତଶଯ୍ୟା ।
ମଣ୍ଡି ଛନ୍ତି ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣକରେ ଗ୍ରହରାଜ
ବୌଦ୍ଧ କୀର୍ତ୍ତିରାଜ ମଣ୍ଡିତ ନରାଜ ।
ଉତ୍ତରେ ବିରାଜେ ଶୈଳ ସର୍ପେଶ୍ୱର...

କେବଳ ବର୍ଣ୍ଣନା'ପାଇଁ ନୁହେଁ ତ ? 'ପାଚେରୀ' ମନୀଷର ହାତ ତିଆରି । ଏହାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦୈର୍ଘ୍ୟ, ପ୍ରସ୍ଥ ଓ ଉଚ୍ଚତା ରହିଛି । ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟପାଇଁ ଏହା ବ୍ୟବହୃତ ହୁଏ । ଏପରି ସ୍ଥଳେ ପ୍ରକୃତି-ସୃଷ୍ଟ 'ଶୈଳ' ସହିତ ଏହାର ତୁଳନା କିପରି ସମ୍ଭବ ? ସମସ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଯଦି ଏପରି ତୁଳନାର କିଛି ବିଶେଷତ୍ୱ ରହନ୍ତା, ତେବେ ହୁଏତ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାରେ ବିଶେଷ ଆପତ୍ତି ରହନ୍ତା ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ସେପରି ବିଶେଷତ୍ୱ କାହିଁ ? ଠିକ୍ ପରବର୍ତ୍ତୀ ବର୍ଣ୍ଣନା 'ତୁଙ୍ଗ ନୀଳ ଶୃଙ୍ଗମାଳା' ଓ 'ଇନ୍ଦ୍ରନୀଳ ଚନ୍ଦ୍ରଶାଳା' ଯେ କେବଳ 'ନୀଳ ପ୍ରାଚୀର' ସହିତ ସମ୍ପର୍କରହିତ ନୁହେଁ, 'ନୀଳପ୍ରାଚୀର' ପରି ସମାନ ଦୁର୍ବଳତାରେ ପୀଡ଼ିତ । 'ଇନ୍ଦ୍ରନୀଳ ଚନ୍ଦ୍ରଶାଳା' ଅର୍ଥହୀନ, ବାକ୍ୟରେ ଯମକ ଆଣିବା ବ୍ୟତୀତ ଏଠାରେ ଅନ୍ୟ କିଛି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନାହିଁ । ଠିକ୍ ସେହିପରି ସପ୍ତଶଯ୍ୟା, ନରାଜ ଓ ସର୍ପେଶ୍ୱରରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗୁଣର ପ୍ରକାଶ ନାହିଁ । ଗ୍ରହରାଜ କ'ଣ ତାଙ୍କର 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣକର'ରେ କେବଳ ନରାଜ ମଣ୍ଡନ କରିଛନ୍ତି ? ସପ୍ତଶଯ୍ୟା ଓ ସର୍ପେଶ୍ୱରକୁ ନୁହେଁ ?

'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ର ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଦୁର୍ବଳତା ଅଛି । ମୌଳିକ ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଦୃଷ୍ଟିର ବଳିଷ୍ଠତାରେ କଳ୍ପନା ଏଠାରେ ସମୃଦ୍ଧ ନୁହେଁ । ଏକ ଶବ୍ଦକୁ ବାରମ୍ବାର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି (ଯେପରି 'ପୀତ' ବା 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ'); ଗୋଟିଏ କଥାକୁ ଅଳ୍ପ ଏପାଖ ସେପାଖ କରି ଥରକୁ ଥର କୁହାଯାଉଛି, ଯେପରି—

ଦୂରେ ବାଳରବି ମିଶିଛି ଗଗନେ
ବିଭସିତ ସନ୍ଧ୍ୟା କନକ-କିରଣେ •• ।

ଓ

ବକ୍ରଗାମୀ ସ୍ରୋତେ, ବସ୍ତୃତ ସୈକତେ
ସନ୍ଧ୍ୟାରାଗ ଖେଳୁଅଛି ନାନା ମତେ ••

ବା

ଧୂମାକାରେ ଦୂର ପର୍ବତର ଗୁଳି
ମାଡ଼ିଆସୁଅଛି ଜଳସ୍ଥଳ ଗ୍ରାସି•• •••

ଓ

ପର୍ବତ କନ୍ଦରୁ ବାହାରି ଅନ୍ଧାର
କ୍ରମେ ସବୁ କରୁଅଛି ଏକାକାର•••

ପୁଣି ବାଳକସୁଲଭ ବର୍ଣ୍ଣନା ବି ରହିଛି । ଯେପରି—

ପଟିଆ ଦହରୁ ପକ୍ଷୀ ଦଳେ ଦଳେ
ଉଡ଼ିଆସୁଛନ୍ତି ନଭେ କୋଳାହଳେ•••

ବା

ଗଉଡ଼େ ମଧୁରେ ମୁରଲି ବଜାଇ
ପଡାରୁ ଗୋଠକୁ ଆଣୁଛନ୍ତି ଗାଈ

'ଚିଲିକା'ର ସନ୍ଧ୍ୟା-ବର୍ଣ୍ଣନା ଏକ ଉପମାରୁ ଆରମ୍ଭ—

ପାରିଲେଣି ଏବେ ଦେବ ବିକର୍ତ୍ତନ
ଭାଲେରୀ ଶିଖରେ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣସିଂହାସନ ।

ଏ ଉପମା ନୂଆ ନୁହେଁ; 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣସିଂହାସନ'ର ସୂଚନା ରହିଛି ।

ସୁବର୍ଣ୍ଣ ମଞ୍ଚରେ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଆସନ•••

କିନ୍ତୁ ଏହି କବିଚିତ୍ରଭୂମି ପ୍ରଥମେ ଦୁଇ ଧାଡ଼ିରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ଓ 'ଚିଲିକା'ରେ ସମସ୍ତ ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନା ସହିତ ଏହାର ସାମାନ୍ୟ ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । ତୃତୀୟ ଧାଡ଼ିଠାରୁ

କବି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ ସନ୍ଧ୍ୟାର ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ଓ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆରମ୍ଭର ଗୁରୁତ୍ୱ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଶେଷତ୍ୱହୀନ । ତୃତୀୟ ଧାଡ଼ିରେ କବି ଭାଲେରୀର 'ଗ୍ରୀଷ୍ମା' ବିଷୟରେ ସଚେତନ ହୋଇପଡ଼ିଛନ୍ତି —

ଠାବେ ଠାବେ ଗ୍ରୀଷ୍ମା ପଡ଼ିଣ ଶଇଳେ···

କିଛି ପରେ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ 'ଗ୍ରୀଷ୍ମା' ପୁଣି ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି—

ବିଶାଳ ଭାଲେରି ଗ୍ରୀଷ୍ମା ଜଳସ୍ଥଳ
ଆବରଇ କ୍ରମେ ବ୍ୟାପୀ ପୂର୍ବାଞ୍ଚଳ···

ଓ ଠିକ୍ ପରର ପରେ—

ପୀତ ଅସ୍ତାଚଳ ଦ୍ୱୀପ ଶୈଳମାଥେ
ଲିଭିଗଲା ସେହି ମହାଗ୍ରୀଷ୍ମାପାତେ···

'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ ଏହି ଗ୍ରୀଷ୍ମାର ସୂଚନା—

ଧୂମାକାରେ ଦୂରେ ପର୍ବତର ଗ୍ରାଇ
ମାଡ଼ିଆସୁଅଛି ଜଳସ୍ଥଳ ଗ୍ରାଇ ··

ଓ ପୁଣି—

ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗେ ଘୋଟି ତିମିର କାଳିମା
ଲିଭିଗଲା ଜଳସ୍ଥଳ ବ୍ୟୋମସୀମା···

ଚିଲିକା-ବର୍ଣ୍ଣନାର ବିଭିନ୍ନ ବିଭାଗର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୂଚନା 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ରହିଛି । ଗ୍ରାମ, ମେଷ, ମହିଷ, ଗିରିତଟଦେଶରୁ ଫେରିଆସିବା, କଳରବରେ ଏକା ହୃଦଚକ୍ର ଉଡ଼ିଯିବା, ବର୍ମ ଅନ୍ତରାଳରେ ରକ୍ତିମ ବୃଣି ମିହିର ଅସ୍ତ ହେବା, ପୀତ ଅସ୍ତରାଗ ଧବଳୀ ବଦନରେ ସୁବର୍ଣ୍ଣ-ପରାଗ ବୋଳିବା, ବା ଶାରଦ-ଦନାନ୍ତ-ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କର ଲୀଳା, କୋକର ପ୍ରସ୍ଥାନ ଓ ସନ୍ଧ୍ୟା ଆକାଶରେ ତାରାର ବିକାଶ ପ୍ରଭୃତି ବର୍ଣ୍ଣନା 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ ସୂଚିତ । କେତେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବର୍ଣ୍ଣନାର ଏହି ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଅତି ସ୍ପଷ୍ଟ ।

କେତେ ରୂପ ଧରୁଅଛି ଚକ୍ରବାଳ
ଦେଖାଉଛି ନବନବ ଇନ୍ଦ୍ରଜାଳ । (ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ)

ଓ

ଶାରଦା-ଦନାନ୍ତ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଲୀଳାମୟୀ
ପ୍ରକାଶନ୍ତି କେତେ ନବ ନବ ଛଇ । (ଚିଲିକା)

ପଟିଆ ଦଦରୁ ପକ୍ଷୀ ଦଳେ ଦଳେ
ଉଡ଼ି ଆସୁଛନ୍ତି ନଭେ କୋଳାହଳେ ।   (ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ)

ଓ

କଳରବେ ଏସ ଉଡ଼ଣ ହ୍ରଦରୁ   (ଚିଲିକା)
ଚାସଟିଏ ଫୁଟି ବୋଧିକ କୁନ୍ତଳ ।   (ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ)

ଓ

ତାସଟିଏ ସଜ ତାର ପଛ ପାଶେ   (ଚିଲିକା)

ତେଣୁ 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ଠାରୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ଲିଖିତ ହୋଇଥିଲେ ବି 'ଚିଲିକା'ର ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ କବି-କଳ୍ପନାର ଉନ୍ନତର ପରିଚୟ ନାହିଁ । ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ 'ପୀତ' ଓ 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ'ର ଆଧିକ୍ୟ ରହିଛି । ପୁଣି ଉଭୟତ୍ର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଓ ମୌଳିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ପରିବର୍ତ୍ତେ ଗତାନୁଗତିକଭାବରେ ସାଧାରଣ flat ବର୍ଣ୍ଣନା ହିଁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଦିଆଯାଇଛି । ହ୍ରଦରୁ ପକ୍ଷୀ ଉଡ଼ିଯିବା, ଗୋଠକୁ ଗାଈ ଫେରିବା ବା ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସନ୍ଧ୍ୟା ଆକାଶ ରଞ୍ଜିତ ହେବାରେ ବୁଦ୍ଧି ବା ଚାତୁର୍ଯ୍ୟର ନିଦର୍ଶନ ନାହିଁ । 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣସିଂହାସନ'ର ଚାତୁରୀ ସମଗ୍ର ବର୍ଣ୍ଣନାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ କେମିତି ଆବଶ୍ୟକହୀନ, ପୂର୍ବରୁ ତାହା କୁହାଯାଇଛି । ଏହିପରି ଅନ୍ୟ ଏକ ଅର୍ଥହୀନ ତୁଳନା 'ସନ୍ଧ୍ୟାରାଗ' ଓ 'ପ୍ରଚେତା-ପ୍ରବାଳ-ପ୍ରାସାଦର ରୁଚି' । ସନ୍ଧ୍ୟା-ଆଲୋକର ଲଘୁ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତା ପ୍ରଚେତା-ପ୍ରବାଳ-ପ୍ରାସାଦର ରୁଚିଦ୍ୱାରା ବା ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବ କିପରି ? ପୁଣି ପ୍ରଚେତା-ପ୍ରବାଳ-ପ୍ରାସାଦର ଅର୍ଥ କଅଣ ? ଏଥିରେ ଯମକ ଅଛି, କିନ୍ତୁ ଯମକଦ୍ୱାରା କ'ଣ ସନ୍ଧ୍ୟା-ଆଲୋକର ଲଘୁ ଚଞ୍ଚଳତା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟଭାବରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇପାରିବ ? ପୁଣି ଗୋଟିଏ କଥାକୁ ଭାଷାର ସାମାନ୍ୟ ଅଦଳବଦଳରେ ବାରମ୍ବାର କହିବା ଦ୍ୱାରା ବର୍ଣ୍ଣନା କ୍ଲିଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ଯେପରି—

ରତ୍ନରାଜ ଚୂର୍ଣ୍ଣି ବର୍ମ-ଅନ୍ତରାଳେ
ବୁଡ଼ିଲେ ମିହିର ଗଲେରୀ ଉତାଳେ ।

× × ×

ଧରଣୀ ବଦନେ ପୀତ ଅଙ୍ଗରାଗ
ବୋଳି ଦେଇଛି କି ସୁବର୍ଣ୍ଣ ପରାଗ ।

× × ×

ଶାରଦ-ବନାନ୍ତ-ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଲୀଳାମୟୀ
ପ୍ରକାଶନ୍ତି କେତେ ନବ ନବ ଛଇ ।

'ନନ୍ଦକେଶରୀ' ବା 'ଚିଲିକା'ର ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଯେଉଁ ଦୁର୍ବଳତା ଓ ଦାରିଦ୍ର୍ୟର ପରିଚୟ ମିଳେ, 'ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା', 'ପାର୍ବତୀ' ବା 'ଯଯାତିକେଶରୀ'ର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ତା'ର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ କେତେକ ଜଣା-ଶୁଣା ଶବ୍ଦ ଓ ଜଣାଶୁଣା ବର୍ଣ୍ଣନାଦ୍ୱାରା ସନ୍ଧ୍ୟାର ଚିତ୍ର ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା ହୋଇଛି । ଏ ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ କାବ୍ୟ-ଉନ୍ନତି (poetic development) ଯେପରି ଆବଶ୍ୟକହୀନ ହୋଇପଡ଼ିଛି, କାବ୍ୟମାନସର ପୁଷ୍ଟି (poetic maturity) ସେହିପରି ବିରଳ ।

ଏ କେବଳ ସନ୍ଧ୍ୟାର ଚିତ୍ରରେ ନୁହେଁ, ଯେଉଁଠି ଯେଉଁଠି ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟରେ ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି, ପ୍ରତ୍ୟେକଠି କବିମାନସର ଅସ୍ପଷ୍ଟତା ଓ ସୀମିତ କଳ୍ପନା ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ପ୍ରଭାତ, ଚନ୍ଦ୍ରାଲୋକିତ ରଜନି, ଋତୁଚିତ୍ର ବା ଅରଣ୍ୟର ଚିତ୍ର ଏଠିସେଠି ବିଭିନ୍ନ କାବ୍ୟରେ ରହିଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସାଧାରଣ ପରମ୍ପରାଗତ ବର୍ଣ୍ଣନା, ମୌଳିକ ଗୁଣ ଓ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତାବିହୀନ ଚିତ୍ର; ପୁଣି କାବ୍ୟ-ଉନ୍ନତିର ଅଭାବ ଅଳ୍ପ-ବହୁତ ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

'ବେଣୀସଂହାର'ର ପ୍ରଥମ ଗୁରୁଧାଡ଼ିର ପ୍ରଭାତବର୍ଣ୍ଣନାରେ ତିନୋଟି ସ୍ତର ରହିଛି । ପ୍ରଥମେ, ସାଧାରଣ ମନ୍ତବ୍ୟ, ସାମାନ୍ୟକଥନ କୁହାଯାଇପାରେ ।

ପ୍ରଭାତିଲା ବିଭାବରୀ······

ଠିକ୍ ତା'ପରେ ପରେ··· ··

ହସିଲେ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳେ······
ପଙ୍କଜବରଣୀ ଉଷା ଉଦୟ ଅଚଳେ ।

ଉଷାଦେବୀ ନାରୀ, ଆନନ୍ଦ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ; କିନ୍ତୁ ତୃତୀୟ ସ୍ତରରେ କବି ଉଷାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୁଲିଯାଇଛନ୍ତି ·

ନବୋଦିତ ଦିନମଣି ଆରକ୍ତ କିରଣ
କାଞ୍ଚନ ଶିଖର ଚୂଡ଼ା ଚୁମ୍ବିଲା ବଦନ ।

ଯୋଡ଼ିଏ ଶବ୍ଦ 'ଆରକ୍ତ' ଓ 'ଚୁମ୍ବିତ' ସାମାନ୍ୟ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ନରନାରୀର ସମ୍ପର୍କ, ବିଶେଷକରି ପ୍ରେମମୂଳକ ସଂପର୍କ ଶବ୍ଦଯୋଡ଼ିକରୁ ସୂଚିତ । ଦିନମଣିଙ୍କୁ ଯଦି ପୁରୁଷଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଏ, ଏଠାରେ ନାରୀ କିଏ ? ପୁଣି 'ଆରକ୍ତ' ଯଦି ପୁରୁଷ ଦିନମଣିଙ୍କ ପ୍ରେମର ବାହ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ହୁଏ, କେଉଁ ଶବ୍ଦଦ୍ୱାରା ନାରୀର ପ୍ରେମ-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ? ଏହି ଭ୍ରାନ୍ତିର ମୂଳ 'ଊଷା' ଚିତ୍ରରେ ନିହିତ । ଦୁଇ ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣନା 'ଦିନମଣି' ଓ 'ଊଷା'କୁ ଏକ ଘନିଷ୍ଠ ଚିତ୍ରରେ ମିଳିତ କରି ନ ପାରିବାର ଅକ୍ଷମତା ଏହି ଅସ୍ପଷ୍ଟତା ଓ ଦୁର୍ବଳତାର କାରଣ ।

'ବେଣୀସଂହାର'ର ବ୍ରହ୍ମପୁରରେ ଲିଖିତ 'ପାର୍ବଣ'ରେ ବି ଏହି ପ୍ରେମ ସଂପର୍କିତ ମିଳନର ସୂଚନା ଘନିଷ୍ଠ ଚିତ୍ର ଦେବାର ଅକ୍ଷମତା ଓ ତୁଳନାର ଆତିଶଯ୍ୟରେ କେବଳ କୃତ୍ରିମ ଭାଷାର କୌଶଳରେ ପର୍ଯ୍ୟବସିତ ହୋଇଛି । ବର୍ଣ୍ଣନାର ଆରମ୍ଭରେ 'ପ୍ରାଚୀତୋରଣ'ର ନିର୍ଜୀବ ପରିବେଶରେ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇଛନ୍ତି 'ଊଷା' ଓ 'ରବି' ନିଜେ—"ଫିଟାଇଲେ ପ୍ରାଚୀ ତୋରଣ ଅରୁଣ-ବରଣା ଊଷା ସୁନ୍ଦରୀ ।"

କିନ୍ତୁ ପ୍ରଥମ ଧାଡ଼ିପରେ 'ଊଷା'ର ଆଉ ସ୍ଥିତି ନାହିଁ ଓ ଅକସ୍ମାତ୍ ତୃତୀୟ ଧାଡ଼ିରେ 'ଊଷାସୁନ୍ଦରୀ' ପରିବର୍ତ୍ତେ 'ପ୍ରାଚୀବାଳା'ର ଆବିର୍ଭାବ ହୋଇଛି ଓ 'ସବିତା'ର 'ସମାଗମ'ରେ ତାର ଗଣ୍ଡ ସିନ୍ଦୂରିତ ।

ସବିତା ବିହୁନେ ଥିଲା ପ୍ରାଚୀବାଳା ବିରହ-ଦୁଃଖେ ବିଧୁରା
ସମାଗମେ ଏବେ ଗଣ୍ଡେ ସୁନ୍ଦରୀର ଫିଟିଲା ଲାଜ ସିନ୍ଦୂରା ।

ଆରମ୍ଭର ଜୀବନହୀନ 'ପ୍ରାଚୀ ତୋରଣ' ପରେ ଜୀବନ୍ତ 'ପ୍ରାଚୀବାଳା'ରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଛି । ପୁଣି ତୋରଣ ଉନ୍ମୁକ୍ତ ହେଲାପରେ ରବି ତୋରଣ ଭିତରୁ ବାହାରକୁ ଆସିଲେ, ନା ତୋରଣଭିତରକୁ ଗଲେ ? ଯଦି ତୋରଣ-ଭିତରୁ ବାହାରକୁ ଆସିଥାନ୍ତି, ଯାହାକି ରବିଙ୍କ ଆଗମନବର୍ଣ୍ଣନାରୁ ଖୁବ ସମ୍ଭବ ମନେହୁଏ ("ପୂର୍ଣ୍ଣମାସୀ ରବି ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ରଥ ଚକ୍ର କାଟିଲା ସିନ୍ଧୁଲହରୀ......"), ତେବେ ପ୍ରାଚୀବାଳାର ବିରହଦୁଃଖରେ ବିଧୁରା ହେବାର ସମ୍ଭାବନା କେଉଁଠି ? 'ବେଣୀସଂହାର'ପରି ଏଠାରେ ବି କବି ଭ୍ରମରେ ପଡ଼ିଛନ୍ତି ଓ 'ଊଷା'ର ଚିତ୍ର ଦେଉ ଦେଉ ଅକସ୍ମାତ୍ 'ପ୍ରାଚୀ' କଥା କହିଛନ୍ତି ଓ ଫଳରେ ସମଗ୍ର ଚିତ୍ରରେ ସାମ୍ୟ ଓ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ରଖିପାରିନାହାନ୍ତି । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ସୁନ୍ଦରୀ' ଶବ୍ଦ ବିଶେଷ

ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ । ପ୍ରଥମ ଧାଡ଼ିରେ କବି 'ଉଷା-ସୁନ୍ଦରୀ' କହିଛନ୍ତି ଓ ପରେ 'ପ୍ରାଚୀ' ସଂପର୍କରେ ବି ଏହି ଏକ ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ପରେ, ପରବର୍ତ୍ତୀ ଧାଡ଼ି-ମାନଙ୍କରେ ପ୍ରଭାତ ଓ ସୂର୍ଯ୍ୟର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଚିତ୍ରର ଅଭାବରୁ ଓ ତୁଳନାର ଆତିଶଯ୍ୟହେତୁ ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କର ନିଜ ସ୍ୱରୂପ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନଷ୍ଟ ହୋଇଯାଇଛି । ଏହି ତୁଳନାଗୁଡ଼ିକ ସମଗ୍ର ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିବା ଦୂରେ ଥାଉ, ଏପରି କି ବାହ୍ୟ ଅଳଙ୍କାର ବି ନୁହଁନ୍ତି । ଏହିପରି ଗୋଟିଏ ବର୍ଣ୍ଣନା ହେଉଛି—

ଝୁରିରୁ ଚଷକ ଝଟିତି ଅଲଗା
ହୋଇଗଲେ ଯଥା ବିଶେ,
ସେହିପରି ରବି ମାରିଶଯ୍ୟା ତେଜି
ଉଠିଲେ ନଭେ ନିମିଷେ ।
ସାଗରଗରଭୁ କି ଅବା ଉଦୟ
ଆଲୋକେ ଝଲକା ନନା,
ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଶୃଙ୍ଖଳେ ସୁବର୍ଣ୍ଣ କଳସ
ତୋଳୁଛନ୍ତି ବିଗଙ୍ଗନା ।

ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଦୟର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, ଶକ୍ତି ଓ ଗୌରବ ମହାନତାର ପରିଚୟ ଏ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ନାହିଁ । 'ଝୁରି' ଓ 'ଚଷକ' ବା 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଶୃଙ୍ଖଳ' ଓ 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ କଳସ' ଉପମା ଏ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଯେ କେବଳ ଦୁର୍ବଳ ଓ ଅର୍ଥହୀନ ତା ନୁହେଁ, ହାସ୍ୟଜନକ ମଧ୍ୟ ।

'ଉଷା' କାବ୍ୟରେ ପ୍ରଭାତବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ନାହାନ୍ତି । କବି ଉଷାକୁ ଦେବୀ ବା ନାରୀ ରୂପରେ ଚିତ୍ରିତ କରିଛନ୍ତି—

ସାଗରଶୟନ ପରିହରି ଦେବୀ ବିଶ୍ୱଦ୍ୟୋତିମୀ
ରଂଜିଲେ ପ୍ରବାଳ ପାଟଳ ଆଲୋକେ ନଭ ମେଦିନୀ ।
କୋକବଧୂ ସଙ୍ଗେ କମଳିନୀ କଲି ଉଷାବନ୍ଦନା
ସମୁଜ୍ଜ୍ୱଳ ବେଶେ ଚୌଦିଗେ ହସିଲେ ଦିଗ ଅଙ୍ଗନା ।

ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ 'ପାର୍ବଣୀ' କାବ୍ୟର ବର୍ଣ୍ଣନା ସହିତ ତୁଳନା କରିଯାଇ-ପାରେ । 'ପାର୍ବଣୀ'-ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ମୁଖ୍ୟ; କିନ୍ତୁ ଦେଖିବାର କଥା ଯେ 'ପାର୍ବଣୀ'ରେ ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ସଂପର୍କରେ ଯେଉଁ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି,

ଏଠାରେ ଭାଷାର ପରିବେଶରେ ଠିକ୍ ସେହି ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ଜଡ଼ିତ । 'ରଂଜିଲେ' ଏହିପରି ଗୋଟାଏ ଶବ୍ଦ । 'ପାବଣି'ର ବର୍ଣ୍ଣନା ହେଉଛି—

ହେମ ବାଳା-ତପ ଶ୍ରୀକ୍ଷେତ୍ରେ ରଂଜିଲା
ସୌଧମାଳା ଅବଦାତ ·····

ସେହିପରି 'କମଳିନୀ' ଓ 'ବିଶ୍ୱଦ୍ୟୋତିନୀ'କୁ ସାମାନ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କରି ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି—

ସମଗରୀ ପଦ୍ମବନେ କମଳିନୀ
ନୟନୁଁ ହିମ ଲୋତକ
ସରାଗେ ପୋଛୁଲେ ନିଜ କରେ ଦେବ
ମିହିର ବିଶ୍ୱଦ୍ୟୋତକ ।

ପୁଣି 'ଦିଗ ଅଙ୍ଗନା'ର ପ୍ରୟୋଗ ବି ଲକ୍ଷଣୀୟ—

ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଶୃଙ୍ଗେ ସୁବର୍ଣ୍ଣ କଳସ
ତୋଳୁଛନ୍ତି ଦିଗଙ୍ଗନା ।

ଏହି 'ଦିଗଙ୍ଗନା' ଶବ୍ଦ 'ଚିଲିକା'ର ସଂଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବି କବି ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି—ହସନ୍ତି ଚୌଦିଗେ ମଧୁରହାସିନୀ
ଦିଗଙ୍ଗନା ·· ।

'ହସିଲେ' ଶବ୍ଦ ଆରମ୍ଭର ଏକ କାବ୍ୟ 'ବେଣୀସଂହାର'ରେ କିପରି ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି, ଆଗରୁ ତାହା କୁହାଯାଇଛି ("ହସିଲେ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳେ") । ପୁଣି 'ଉଷା'ର "ରଂଜିଲେ ପ୍ରବାଳ ପାଟଳ ଆଲୋକେ ନଭ ମେଦିନୀ" ସହିତ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ରଚନା 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ର "ଉଷ ରାଗେ ରକ୍ତ ହେଲା ପ୍ରାଚୀ ନଭ"ର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଅଛି । 'ଉଷା'ରେ 'ନୀଳ' ଶବ୍ଦ ବାରମ୍ବାର ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି—

ନିବିଡ଼ ସ୍ନିଗ୍ଧ ନୀଳ-କାନ୍ତି ମଧ୍ୟେ ନବ ନୀରଦ ଘଟା
ଅପରାଜିତାର ନୀଳିମାକୁ ଦେଇ ଶତ-ଧିକ୍କାର
ବିରାଜଇ ନୀଳବର୍ଣ୍ଣେ ଚଳଚଳ ନଭ ବିତାନ

'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ 'ନୀଳ'-ଚେତନାର ଆରମ୍ଭ—

ଉଚ୍ଛୁଳିଲା ପ୍ରଭା ନୀଳ ନଭ ସ୍ଥଳେ
ନୀଳକାନ୍ତ ବ୍ୟୋମ ଅନ୍ତରାଳେ ଝଳ ।

'ଉଷା' କାବ୍ୟରେ ପ୍ରଭାତ ସହିତ ସଂପର୍କିତ ଯୋଡ଼ିଏ ପକ୍ଷୀ ରହିଛନ୍ତି—ଭରଦ୍ୱାଜ ଓ କୁକ୍କୁଟ । 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ' କାବ୍ୟରେ କଳ୍ପକପାଟୀ, କୁମ୍ଭାଟୁଆ, କୁକ୍କୁଟ, କୌଶିକ ଓ ରକ୍ଷାପୁଅ । 'ଉଷା'ରେ ଏହି ପକ୍ଷୀ ଯୋଡ଼ିକର କାର୍ଯ୍ୟରେ କିଛି ଗୁରୁତ୍ୱ ନାହିଁ । ପ୍ରଭାତ ସହିତ ସେମାନଙ୍କର ସଂପର୍କ ଅତି ସାଧାରଣ; ଯେପରି "ଉଷା ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଭରଦ୍ୱାଜ ସ୍ୱନ ଶୁଭିଲା ବଲେ" ଓ "ନ ରାବୁ କୁକ୍କୁଟ, ନ ହେଉଣୁ ପୂର୍ବେ ଅରୁଣୋଦୟ ।" 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ କଳ୍ପକପକ୍ଷୀ କଥା ସେହିପରି ଅତି ସାଧାରଣଭାବରେ କୁହାଯାଇଛି—

କଳ୍ପକପକ୍ଷୀର ପବିତ୍ର ନିଃସ୍ୱନ
ଜଗତେ ସୂଚିଲା ଉଷା ଆଗମନ ।

କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପକ୍ଷୀଗୁଡ଼ିକୁ କେତେକ ପରିମାଣରେ ଜୀବନ୍ତଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରି 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ର ସମସ୍ତ ପ୍ରଭାତବର୍ଣ୍ଣନା ଚିତ୍ରମୂଳକ କରିବାର ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଛି । ଏ ଉଦ୍ୟମ କେବଳ ଉଦ୍ୟମ । ରାଧାନାଥଙ୍କର ଚିତ୍ରାତ୍ମକ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସାମ୍ୟ ଓ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତାର ଅଭାବ ଦେଖାଯାଏ, ଏକଥା ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି । କୁଆଁ ତାରାକୁ ରାମାନନ୍ଦୀ ଟିକା ସହିତ ଓ ଉଷାର ରକ୍ତ ଆଭାକୁ ଗଙ୍ଗାର ଜଳ-ପ୍ରବାହ ସହିତ ତୁଳନା କରିବାରେ ଏହି ଦୁର୍ବଳତା ଓ ଭ୍ରାନ୍ତି ସ୍ପଷ୍ଟ । 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ର ଉଷାବର୍ଣ୍ଣନା ରାଧାନାଥଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କାବ୍ୟର ଉଷା-ବର୍ଣ୍ଣନାପରି କେବଳ କେତେକ ଶବ୍ଦର ସାଧାରଣ କୌଶଳ ମାତ୍ର । ଉଷାର ନିଜ ସ୍ୱରୂପ ସେଥିରେ ଲୁପ୍ତ । ଏପରିକି ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ କବି ଟେନିସନ୍‌ଙ୍କର ଉଷାଚିତ୍ରର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ବିସ୍ମୟ ରାଧାନାଥଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ନାହିଁ । 'Tithonus' କବିତାରୁ ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ଦିଆଯାଇପାରେ—

......and the wild team
which love thee, yearning for thy
yoke, arise,
And shake the darkness from their
loosened manes
And beat the twilight into flakes
of fire.

ରାଧାନାଥଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନା ଚିତ୍ରଧର୍ମୀ ନୁହେଁ । ସେଥିରେ ଚମକ ବା ବିସ୍ମୟ ବିରଳ ।

ପ୍ରକୃତିଚେତନାଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ' କବିଙ୍କର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ କାବ୍ୟ । ପ୍ରଭାତ ଓ ସଂଧ୍ୟା ପରି ଚନ୍ଦ୍ରାଲୋକିତ ଅର୍ଦ୍ଧରାତ୍ରିର ଏକ ବିଶଦ ବର୍ଣ୍ଣନା ଏଥିରେ ଦେଖାଯାଏ । ସମୁଦାୟ ଋତୁଚିତ୍ରଣ ଧାଡ଼ିର ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନା, କିନ୍ତୁ ପ୍ରାୟ ସିଧା-ସଳଖ ବର୍ଣ୍ଣନା, ଯେପରି—

ଦୂରେ ସହକାର କୁଂଜ ରନ୍ଧ୍ରଜାଲେ
ଚନ୍ଦ୍ରମା ମୃରତି ଶୋଭେ ପ୍ରାଚୀ ଭାଲେ ।

ବା

ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାବୋଳା ହୋଇ ଝଳୁଛି ସୈକତ
ଶିଖ ପ୍ରାୟେ ଦୂରେ ଦିଶୁଛି ପର୍ବତ ।

ପୁଣି କେତେରେ ଉପମା ଉପମେୟର ଆବରଣ ଅଛି; ଯେପରି—

ଅଂଧକାରେ ଇନ୍ଦୁକିରଣ ପଡ଼ନ୍ତି
ଅଟନ୍ତି କି ଶ୍ୟାମ ତମାଳେ ଜଡ଼ନ୍ତି ।

ପୂର୍ବପରି ଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବି ସିଧାସଳଖ ହେଉ ବା ଉପମାଉପମେୟର ଆବରଣ ତଳେ ହେଉ, ରାଧାନାଥଙ୍କର କାବ୍ୟ-ଦୁର୍ବଳତା ସ୍ପଷ୍ଟ । ବର୍ଣ୍ଣନାର ଆରମ୍ଭରୁ ଦୁର୍ବଳତାର ପରିଚୟ ମିଳେ—

ପ୍ରାଚୀନଭେ ଏବେ ରାଜହଂସବନ
ଭେଦି ଉଚ୍ଛୁଳଇ ପ୍ରଭା ପ୍ରସ୍ରବଣ,
ରସାତଳୁ କିବା ଭେଦିଣ ଅବନୀ
ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱେ ଉଠେ ଫଣିପତି-ଫଣାମଣି ।

'ଉଚ୍ଛୁଳଇ' ଦ୍ୱାରା ଯେଉଁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିସର ବା ଆକୃତିର ସୂଚନା ଦିଆଯାଉଛି, 'ପ୍ରସ୍ରବଣ' ସହିତ ତାର ସଂପର୍କ ନାହିଁ । 'ପ୍ରସ୍ରବଣ' ବା ଉଚ୍ଛୁଳିବ କିପରି ? ପୁଣି ଚନ୍ଦ୍ରକୁ 'ଫଣିପତି-ଫଣାମଣି' ସହିତ ତୁଳନା କରିବାଦ୍ୱାରା ସର୍ପମଣିର ନିର୍ଜୀବତା ଓ ଭୟଙ୍କରତା ଚନ୍ଦ୍ର ଠାରେ ଆରୋପ କରାଯାଉଛି । ବର୍ଣ୍ଣନାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଂଶରେ ଏପରି ତୁଳନା ବା ଚନ୍ଦ୍ର ଠାରେ ଏପରି ଗୁଣ ଆଣିବାରେ କୌଣସି ଯଥାଯଥ ସୂଚନା ନାହିଁ । ପରେ ପରେ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବିଭିନ୍ନ ଉପମା ଉପମେୟ ରହିଛି । କବିତାରେ ଉପମା ଉପମେୟ ଆଣିବାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି, କହିବା ବିଷୟକୁ ସଂକ୍ଷେପରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପାଠକ ମନରେ

କିଛି ଚମକ ଆଣିଦେବା । 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ର ତଳ ଉଦ୍ଧୃତାଂଶଟି ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ କେତେଦୂର ସଫଳ ତାହା ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ—

ଅନ୍ଧକାରେ ଇନ୍ଦୁକିରଣ ପଡ଼ିଲା,
ଅଛନ୍ତି କି ଶ୍ୟାମ ତମାଳେ ଜଡ଼ିଲା ।
ଧବଳ କୁସୁମେ ଭୂଷିଲା କବରୀ,
ଦିଶେ ଅବା ଶୋଭାମୟୀ ବିଭାବରୀ ।
ଛେଡ଼ିଲା ତିମିର ନିଜ ରାଜ୍ୟ ପାଟ,
ନବୋଦିତ ଦେଖି ଶଶାଙ୍କ ସମ୍ରାଟ ।
ପାପୀ ହୃଦେ ପୁଣି ପର୍ବତ କନ୍ଦରେ,
ଆଶ୍ରୟ ଭଜିଲା ଯାଇଁ ଡରଡରେ ।
ଧୂର୍ଜଟୀ ଜଟାରୁ ଯେସନେ ଗଙ୍ଗାଜଳ,
ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାପୂର ପୂରିଅଛି ଧରାତଳ ।
ବିଭାସଇ ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାହାସିନୀ ଯାମିନୀ,
ଶ୍ୱେତଦ୍ୱୀପ ପ୍ରାୟେ ଦିଶଇ ମେଦିନୀ ।...
କଳହଂସ ସମ କରେ ଝକମକ,
ପ୍ରୀତି ବାଟ ବକ୍ଷେ ଚନ୍ଦ୍ରମାପଦକ... ।

ଉପମା-ଉପମେୟଗୁଡ଼ିକର ଦୋଷ-ଦୁର୍ବଳତା ଆଲୋଚନା ନ କରି ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ଏଠାରେ କାବ୍ୟ-ନିପୁଣତା ଓ ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ନାହିଁ । ବର୍ଣ୍ଣନାଟି ଅତିଶୟ ଦୋଷରେ ଦୁଷ୍ଟ ଓ ଗତାନୁଗତିକ । ଶେଷରେ କବିପ୍ରସିଦ୍ଧି ଚକୋର-ଚକୋରୀର ସଂଗୀତବର୍ଣ୍ଣନାର କ୍ଷୀଣ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ଚମକକୁ ସମୂଳେ ନଷ୍ଟ କରିଦେଇଛି ।

'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ' କାବ୍ୟର ରାତି-ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଯେଉଁ ଦୋଷ ବା ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ବିଦ୍ୟମାନ, ରାଧାନାଥଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କାବ୍ୟର ରାତି-ବର୍ଣ୍ଣନା ସେହି ଦୋଷ ବା ଦାରିଦ୍ର୍ୟରୁ ମୁକ୍ତ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଏ କେବଳ ଗୋଟିଏ ଦିଗ; ଅନ୍ୟ ଦିଗଟି ଏସବୁ ରାତି-ବର୍ଣ୍ଣନାଗୁଡ଼ିକୁ ତୁଳନା କଲେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠିବ; ଅର୍ଥାତ୍ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟରେ କାବ୍ୟ ଉନ୍ନତି ନାହିଁ । 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ ସହକାର ଓ ଚକୋରର ପ୍ରେମଗୀତ 'ଯଯାତିକେଶରୀ'ରେ ଲକ୍ଷଣୀୟ—

ସହକାର ଚୂଳେ ଚଞ୍ଚୂଳ ଚକୋର
ନିଜ ପ୍ରେମଗୀତ ଗାଇ ।

'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ କାଠଯୋଡ଼ିର ନୀଳ ଜଳରାଶିରେ ଚନ୍ଦ୍ରିକା କୌତୁକରେ ଭାସି ବୁଲୁଥିଲା । 'ଯଯାତିକେଶରୀ'ରେ ବରୁଣାର ଜଳ—

ଉତ୍‌କଣ୍ଠ ପରାଣେ ଆଶ୍ୱାସୁଣ ଥିଲା
'ସୁଧାଂଶୁ କରଣେ ଭାସି ।

ପୁଣି 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ—ଜ୍ୟୋସ୍ନାବୋଳା ହୋଇ ଝଲୁଛି ସୈକତ···

ଓ 'ଯଯାତିକେଶରୀ'ରେ—ଦିଶୁଥିଲା ଦୂରେ ଦିଗନ୍ତ ବିସ୍ତାରୀ
ଚନ୍ଦ୍ରିକା-ସ୍ନାତ-ସୈକତ···

'ପାଂଶୁଣୀ'ରେ ଚନ୍ଦ୍ରିକା କୁସୁମ ପରି ("ଚନ୍ଦ୍ରିକା-କୁସୁମେ କରୁଛନ୍ତି କେଳି ଚଉଦିଗେ ଦିଗଙ୍ଗନା") । ଏହି ଚନ୍ଦ୍ରିକା-କୁସୁମର ସୂଚନା 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ ଅଛି—

ଧବଳ କୁସୁମେ ଭୂଷିଲା କବରୀ
ଭାବେ ଅବା ଶୋଭାମୟୀ ବିଭାବରୀ···

'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ରେ—ଦିଗଦିଗନ୍ତରେ ଶୁଭେ ଝିଲ୍ଲିସ୍ୱନ···

'ପାଂଶୁଣୀ'ରେ—ନିରନ୍ତର ସେହି ଝିଲ୍ଲିରବ ବନ୍ଧୁ
ଆଉ କିଛି ଶୁଭେ ନାହିଁ ।

'ଚିଲିକା'ରେ—ଝିଙ୍କାରି ଝଙ୍କାର
କରେ ନିଶିଥିନୀ ପ୍ରଭାବ ପ୍ରଚୁର···

ଓ 'ଯଯାତିକେଶରୀ' ରେ—ବରୁଣା ମିଶାଇ ନିଜ କଳନାଦ
ସୁଗମ୍ଭୀର ଝିଲ୍ଲିନାଦେ ··

'ଯଯାତିକେଶରୀ'ର 'ସୁଗମ୍ଭୀର' ଶବ୍ଦ ''ପାଂଶୁଣୀ'ର ରାତ୍ରିବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବ୍ୟବହୃତ 'ସୁଗମ୍ଭୀର' ଶବ୍ଦ ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରେ ।

ନିସ୍ତବ୍ଧ, ନୀରବ ଜୀବଶୂନ୍ୟ ପ୍ରାୟେ
ହୋଇଗଲା ଧରାତଳ
କେବଳ ଶୁଭିଲା ଦୂରେ ସୁଗମ୍ଭୀର
ଅମ୍ବୁରାଶି କୋଳାହଳ ।

'ଚିଲିକା'ର "ସୃଷ୍ଟି ଦିଶେ ଯେହ୍ନେ ପାରଦଧଉତ" ଓ 'ପାର୍ବତୀ'ର ଦୂରେ ସମଗରି ଦିଶ ରଜତର ଆସ୍ତରଣ ପରି ଦିଶେ"ରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଅଛି । ପୁଣି 'ଚିଲିକା'ର—

କ୍ଷୀରୋଦ-ସୋଦର-ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାର୍ଣ୍ଣବେ ଭାସି
ଦିଶନ୍ତି ବିଶଦ ଗିରି, ବନ, ନାସି···

ଓ 'ଯଯାତିକେଶରୀ'ର— ଚନ୍ଦ୍ରିକା ସ୍ନାନ-ସୈକତେ,
ନୀଳ ମହାନଦୀ ବିଷ୍ଣୁଙ୍କ ଶାୟିତ
କ୍ଷୀରୋଦ-ଶୟନେ ଯତେ ।

ତୁଳନୀୟ । ଏହି 'କ୍ଷୀରୋଦ-ଶାୟୀ ବିଷ୍ଣୁ'ଙ୍କର ସୂଚନା 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ର "କଉସ୍ତୁଭ ସମ କରେ ଝକମକ"ରେ ସୂଚିତ । ଉଭୟ 'ପାର୍ବତୀ' ଓ 'ଯଯାତି-କେଶରୀ'ର ଚନ୍ଦ୍ର ସଂପର୍କରେ 'ଵିଗଙ୍ଗନା' ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି ।

'ଚିଲିକା'ର—ସର୍ପେ ଚିହ୍ନ ଚନ୍ଦ୍ରଚୂଡ଼-ତନୁ ଭଳି
ଛାୟା ମିଶ୍ରକରେ ଶୋଭେ ବନସ୍ଥଳୀ ସବୁତ

'ଯଯାତିକେଶରୀ'ର— ତରୁତଳେ ଅଂଧକାରେ ହୋଇଥିଲା
ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା ତିଳ-ତଣ୍ଡୁଳିତର

ଅର୍ଥଗତ ସାମଂଜସ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ । ପୁଣି 'ସର୍ପ'ର ସୂଚନା 'ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ'ର 'ଫଣିପତି-ଫଣି-ମଣି'ରୁ ଆରମ୍ଭ ।

ତେଣୁ ମୋଟାମୋଟି ରାଧାନାଥଙ୍କର ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଉନ୍ନତି ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ କାବ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଭାଷା ଓ ଉପମା ବ୍ୟବହାର କରି ଯେଉଁ ଚିତ୍ର ଦିଆଯାଇଛି, ପରବର୍ତ୍ତୀ କାବ୍ୟରେ ପ୍ରାୟ ସେହି ଭାଷା ଓ ଉପମା ବ୍ୟବହାର କରି ସେହିପରି ଚିତ୍ର ଦିଆଯାଇଛି । ଏକ କଥାରେ ରାଧାନାଥଙ୍କର ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବିଚିତ୍ରତା ନାହିଁ ଓ କାବ୍ୟ-କଳ୍ପନାର ଡେଣା କ୍ଷୁଦ୍ର ଓ ଖଣ୍ଡିତ ।

ଋତୁଚିତ୍ରବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଏହି ବିଚିତ୍ରତାବିହୀନ, ଖଣ୍ଡିତ କବିକଳ୍ପନାର ପ୍ରକାଶ ଅତି ସ୍ପଷ୍ଟ । ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଗ୍ରୀଷ୍ମ ଓ ଶରତ୍‌ର ବର୍ଣ୍ଣନା ଅଛି । 'ଚିଲିକା'ରେ ଶରତ୍‌ର ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ 'ଯଯାତିକେଶରୀ', 'ଉର୍ବଶୀ' ଓ 'ଦଶରଥବିୟୋଗ'ରେ ଗ୍ରୀଷ୍ମର ସୂଚନା ଅଛି । ଯଥେଷ୍ଟ ସମୟର ବ୍ୟବଧାନରେ

ଲେଖାଯାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ 'ଯଯାତିକେଶରୀ' ଓ 'ଦଶରଥବିୟୋଗ'ର ବର୍ଣ୍ଣନା ପ୍ରାୟ ଏକ । "ଶୀର୍ଣ୍ଣ-ପର୍ଣ୍ଣ-ତରୁ" କୋଟରରେ ବିହଙ୍ଗ 'ଧକେଇ' ହେବା, "ଝିଙ୍କାରି-ଗୃହକଣ୍ଠ-ସ୍ୱନ" କରିବା, "ତରୁଲତା ଶିରି ଝାଉଁଳ" ଯିବା, ବା "ବାଷ୍ପ ଆବରଣ"ରେ ଚକ୍ରବାଳ ଧୂସରିତ ହେବା ଉଭୟ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଦେଖାଯାଏ । ପୁଣି 'ଦଶରଥବିୟୋଗ'ର 'ସିନ୍ଦୂରମୁଣ୍ଡି'କୁ ପାଠକ ଉର୍ବଶୀରେ ଭେଟେ ।

ଚୌଦିଗେ ଶୁଭଇ ସିନ୍ଦୂରମୁଣ୍ଡିର
ସ୍ୱାଗତ ଋତୁନାୟକେ··· (ଉର୍ବଶୀ)
ସିନ୍ଦୂରମୁଣ୍ଡିର ଖର ଏକ ତାନ ନାଦେ
ନଦୀକୂଳ ତୋଟା ହେଲା ମୁଖର ନରତେ··· (ଦ: ବିୟୋଗ)

'ଯଯାତିକେଶରୀ'ର ମଧୁମକ୍ଷିକାର ଗୁଞ୍ଜରଣ,
କାହିଁ କାହିଁ ଅବା ଉଦ୍ଭିଦ୍-କୁସୁମେ
ମଧୁମକ୍ଷି-ଗୁଞ୍ଜରଣ···

ପରେ 'ଉର୍ବଶୀ'ରେ—
ଗୁଞ୍ଜରଇ କାହିଁ ମଧୁଚକ୍ରେ ମଧୁ
ମକ୍ଷିକା ତରୁକୋଟରେ···

ଋତୁବର୍ଣ୍ଣନାରେ କେତେକ ସାଧାରଣ କଥାକୁ ଏକମାତ୍ର ଗୁଣରୂପେ ଧରିଯାଇ ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସେଗୁଡ଼ିକୁ ପୁନରାବୃତ୍ତି କରାଯାଇଛି ମାତ୍ର । ଏହି ପୁନରାବୃତ୍ତି ଯୋଗୁଁ ବିଭିନ୍ନ କାବ୍ୟ-କବିତାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିବେଶରେ ଋତୁ-ବର୍ଣ୍ଣନାର ବିଶିଷ୍ଟତା ତ ରହିନାହିଁ, ପୁଣି ଭାଷା ଓ ବର୍ଣ୍ଣନାର ଅନ୍ତରାଳରୁ ଋତୁର ପ୍ରାଣସ୍ପନ୍ଦନ ବୃଦ୍ଧି ହୁଏ ନାହିଁ । 'ଚିଲିକା'ର ଶରତ୍-ବର୍ଣ୍ଣନା ସମଧିକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ । କବି "ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ-ଶରତ୍-ଲକ୍ଷ୍ମୀ-ପରିଜନ" ହଂସମାନଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି "ଶଶାଙ୍କ ଧବଳାନିଶା ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାଗ୍ରସ୍ତା," "କାଶହାସମୟୀ ସ୍ୱଚ୍ଛ ସ୍ରୋତସ୍ୱିନୀ", "ମାଳତୀ-ବିଶଦ ନବଡ଼ ନିକୁଞ୍ଜ" ଓ "କୁମୁଦ-ଧବଳ ସରୋବରପୁଞ୍ଜ" କଥା କହିଛନ୍ତି । ଏ ସବୁ 'ଶରତ୍‌ର ଦାୟାଦ' ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ; କିନ୍ତୁ ଯେଉଁ ଶରତ୍-ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କୁ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ନୀଳ, ନିର୍ମଳ ପଥରେ, ଶୁଭ୍ର ମେଘର ରଥରେ, ଦିଗେ ଦିଗେ ଅରୁଣ ଆଲୋକର ଅଞ୍ଜଳି ବିଞ୍ଚିଦେଇ ଓ ଶିଉଳି ବନର ବୁକୁକୁ ଚଞ୍ଚଳ କରି ଆସିଥିବା ଦେଖିଥିଲେ, ସେ ଶରତ୍-ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଏଠାରେ ନାହାନ୍ତି । କବିଙ୍କ ଶରତ୍—

Season of mists and mellow
fruitfulness.
Close bosom-friend of the
maturing sun.

ପୁଣି ଯେ କୁଟୀର ଆଗରେ ଥିବା ଶିଉଳଘେରା ଗଛକୁ ପ୍ରଚୁର ଫଳରେ ନଇଁଦିଅନ୍ତି, ସେ ଶ୍ୟାମଳ ଶରତ୍ ରାଧାନାଥଙ୍କ କଳ୍ପନାର ବାହାରେ । ରାଧାନାଥଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନା ଗତାନୁଗତିକ, ପୁରାତନ ଓଡ଼ିଆ କବି ଓ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରୁ ଗୃହୀତ । ଫଳରେ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନା ପରି ଏଠାରେ ବି ରାଧାନାଥ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ଶବ୍ଦକୁ ମିଳାଇ କରି ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି; କିନ୍ତୁ ଶବ୍ଦ ଅନ୍ତରାଳରୁ ଋତୁ-ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ପ୍ରାଣର ସ୍ପର୍ଶ ପାଇବାକୁ ଅକ୍ଷମ ହୋଇଛନ୍ତି ।

ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତାର ଅଭାବ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟର ଗୋଟିଏ ବଡ଼ ଦୋଷ । କୁହାଯାଏ ଯେ ରାଧାନାଥ ଓଡ଼ିଶାର ନିସର୍ଗ ପ୍ରକୃତିର ଶ୍ରେଷ୍ଠ କବି । ହୁଏତ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରଥମଥରପାଇଁ ଓଡ଼ିଶାର ବନ, ଗିରି, ନଦୀର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଇଥିବାରୁ ଏ ସମ୍ମାନ ତାଙ୍କର ପ୍ରାପ୍ୟ; କିନ୍ତୁ ଏ ବର୍ଣ୍ଣନା ସତ୍ତ୍ୱେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବନ, ଗିରି ବା ନଦୀ ସେମାନଙ୍କର ମୌଳିକ ଗୁଣରେ ସବୁସମୟରେ ତେଜସ୍ୱାନ ହୋଇପାରି ନାହାନ୍ତି । 'ମହାଯାତ୍ରା'ର ଗୋଟିଏ ସାନ ଉଦାହରଣରୁ ଏହାର ପରିଚୟ ମିଳିବ । ଦେବ ବୈଶ୍ୱାନର ବର୍ଣ୍ଣନା କରୁଛନ୍ତି—

ମେଘାସନ ମେଘସନ ମଘବା-ବାଞ୍ଛିତ
ସୁଶୃଙ୍ଗରୁ ଚପଳା ଲକ୍ଷ୍ୟେ ନିରନ୍ତ ଭାସ୍ୱର,
ନିରତ ମୁଖର କେକିକୁଳ-କେକାରବେ,
ପୂତ ବୈତରଣୀ-ସ୍ରୋତ-ପ୍ରଭବ-ଗୋନାସା,···
ଗିରି ମାଲ୍ୟବନ୍ତ ଗିରି-ମାଳେ ମଧ୍ୟମଣି
ସ୍କନ୍ଧେ ଶୁଭ୍ର ଝର ମିର-ଉତ୍ତରୀୟ-ଧାରୀ,
ମୈନାକ ପିନାକପାଣୀ-ପ୍ରିୟା-ପ୍ରିୟସ୍ଥଳୀ,
ଝର ଉପବୀତ ଧରି, କପର୍ଦ୍ଦ-ସେବିତ,
କପିଳାସ ଅଭ୍ରଗର୍ଭ ଅତ୍ତ୍ୟୁଂକଷ ଗିରି ··

ମେଘାସନ, ଗୋନାସା, ମାଲ୍ୟବନ୍ତ, ମୈନାକ ଓ କପିଳାସ ଏହି ପାଞ୍ଚଗୋଟି ପର୍ବତର ବର୍ଣ୍ଣନା; କିନ୍ତୁ ଗୋଟିକଠାରୁ ଅନ୍ୟଟିର ପ୍ରଭେଦ କେଉଁଠି ?

କେଉଁ ମୌଳିକ ଗୁଣରୁ ମେଘାସନ କପିଳାସଠାରୁ ଭିନ୍ନ ? କେଉଁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ଯୋଗୁଁ ମୈନାକକୁ ଶତ ପର୍ବତ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଚିହ୍ନିହେବ । ଗୋଟିଏ ପର୍ବତର ଗୁଣ ଯଦି ଅନ୍ୟ ପର୍ବତଠାରେ ଆରୋପ କରାଯାଏ, ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ତାରତମ୍ୟ ହେବ କି ? ଅସଲ କଥା ହେଲା ରାଧାନାଥଙ୍କର କଳ୍ପନା ସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ତାଙ୍କର କାବ୍ୟମାନଙ୍କରେ ବହୁ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନା ପୂରିରହିଛି; କିନ୍ତୁ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାସବୁକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରି ଋଜୁ-ସବଳତା ତଥା ବିଚିତ୍ରତା ଆଣିବାପାଇଁ ଯେଉଁ ସବଳ ଚିତ୍ରଧର୍ମୀ କଳ୍ପନା ଆବଶ୍ୟକ, ଅନ୍ତତଃ ରାଧାନାଥଙ୍କର କାବ୍ୟ-କବିତାରେ ତା'ର ପରିଚୟ ନାହିଁ ।

ନିସର୍ଗ ପ୍ରକୃତିର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ନନ୍ଦିକେଶ୍ୱରୀ' କେତେକାଂଶରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହି ଗୋଟିଏ କାବ୍ୟର ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ରାଧାନାଥ ପ୍ରଭାତ, ସନ୍ଧ୍ୟା ଓ ଚନ୍ଦ୍ରାଲୋକିତ ରଜନୀର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଇଛନ୍ତି । କାବ୍ୟର ଆଖ୍ୟାନ ବସ୍ତୁର ବିଭିନ୍ନ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକତାରେ ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣନାର ଉପଯୋଗିତା ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାଗୁଡ଼ିକୁ ଏକତ୍ର ବିଶ୍ଳେଷଣ କଲେ ରାଧାନାଥଙ୍କର ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନାର ଆଉ ଏକ ଦୁର୍ବଳତାର ପରିଚୟ ମିଳେ । ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି ଯେ ରାଧାନାଥଙ୍କ ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନାରେ କାବ୍ୟ ଉନ୍ନତି ଓ ବିଚିତ୍ରତା ନାହିଁ; ତାଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଏକପ୍ରକାର କଳ୍ପନା ଓ ଭାଷାର ପ୍ରୟୋଗ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ସନ୍ଧ୍ୟା ବା ପ୍ରଭାତ ପରି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବର୍ଣ୍ଣନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏହା ଆଲୋଚିତ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ସନ୍ଧ୍ୟା, ପ୍ରଭାତ ଓ ଚନ୍ଦ୍ରାଲୋକିତ ରଜନୀ ପ୍ରଭୃତି ଯେ କୌଣସି ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବି କଳ୍ପନା ଓ ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗରେ ଏହି ସମାନତା ବିସ୍ମୟକର ।

'ନନ୍ଦିକେଶ୍ୱରୀ'ର ତିନୋଟି ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ପ୍ରଭେଦ ରହିଛି । ଉଷାର କଳକୂଜନପକ୍ଷୀ, କୁଆଁ ତାରା ସନ୍ଧ୍ୟାରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ସେହିପରି ଗୋପାଳ ପଠାରୁ ଗାଈ ଫେରାଇଆଣିବା, ପକ୍ଷୀ ନୀଡ଼କୁ ଫେରିଆସିବା, ବା ଅନ୍ଧକାର ଆସି ଜଳ, ସ୍ଥଳ, ବ୍ୟୋମ ସୀମାକୁ ନିଶ୍ଚିହ୍ନ କରିଦେବା ସନ୍ଧ୍ୟାର ନିଜସ୍ୱ । ଚନ୍ଦ୍ରାଲୋକିତ ରଜନୀର ବି ନିଜର ବିଶେଷତ୍ୱ ଅଛି । ତଥାପି ଏସବୁ ପ୍ରଭେଦ ଯେପରି ଅକିଞ୍ଚିତ୍କର । ତିନୋଟି ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଯାହା ପ୍ରଥମେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ, ସେ ହେଉଛି ସମାନତା । କବି ଉଷାକୁ ଯେପରି ଦେଖିଛନ୍ତି ଓ ଯେପରି ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି, ସନ୍ଧ୍ୟାକୁ ବି ଠିକ୍ ସେହିପରି ଦେଖି ସେହିପରି ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା-ରଜନୀରବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବି ବିଶେଷ ତାରତମ୍ୟ ନାହିଁ । କିଞ୍ଚିତ୍

ଆଲୋଚନାରେ ଏହି ବିସ୍ମୃତିର ସମାନତା ବୃଦ୍ଧିହେବ । ପ୍ରଭାତ-ବର୍ଣ୍ଣନା ହେଉଛି—

କ୍ରମେ କ୍ରମେ ହେଲେ ଚନ୍ଦ୍ରମା ନିଷ୍ପ୍ରଭ,
ଉଷା-ରାଗେ ରକ୍ତ ହେଲା ପ୍ରାଚୀ ନଭ ।
ମାତାଙ୍କ ପ୍ରବାହ ଯଥା ସିନ୍ଧୁ ଜଳେ
ଉଚ୍ଛୁଳିଲା ପ୍ରଭା ନୀଳ-ନଭସ୍ଥଳେ ।

ଏଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା ଯେ, ପ୍ରାଚୀନଭ ଉଷାରାଗରେ ରକ୍ତ ହେଲା ଓ ନୀଳ-ନଭସ୍ଥଳରେ ପ୍ରଭା ଉଚ୍ଛୁଳିଲା । ସନ୍ଧ୍ୟାରେ 'ପ୍ରଭା' ରହିଛି ।

ବାରୁଣୀ ଗଗନ ପ୍ଲାବିତ ପ୍ରଭାରେ···

ପରେ ପରେ ଯେପରି ପ୍ଲାବିତ ଶବ୍ଦର ସୂଚନାକୁ ସ୍ପଷ୍ଟକରି—

ସୁବର୍ଣ୍ଣର ନଦେ ବହେ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ସ୍ରୋତ,
ସୁବର୍ଣ୍ଣ ଅମ୍ବାଲେ ଚଳେ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ପୋତ···

ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା-ରାତ୍ରିର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବି ପ୍ରଭା,

ଭେଦି ଉଚ୍ଛୁଳଇ ପ୍ରଭା ପ୍ରସ୍ରବଣ···;

ତେଣୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ 'ପ୍ରଭା' ରହିଛି ଓ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଏହା ଜଳ ସହିତ ଜଡ଼ିତ । ପୁଣି ଉଷାର ରକ୍ତ ଓ ନୀଳ ନଭ, ସନ୍ଧ୍ୟାର—

ରକ୍ତ, ପୀତ, ନୀଳେ ଚିତ୍ରକର ନଭ··· ।

ସେହିପରି ଉଷାର 'ମାତାଙ୍କ-ପ୍ରବାହ' ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା-ରାତ୍ରିର 'ଗଙ୍ଗାଜଳ' ସହିତ ତୁଳନୀୟ । ଉଷାରେ 'କୁଆଁ ତାରା' କଥା କୁହାଯାଇଛି । ସନ୍ଧ୍ୟାରେ —

ତାରାଟିଏ ଫୁଟି ଗୋଧୂଳି-କୁନ୍ତଳେ···

ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାରାତ୍ରିର 'ଶବର'ର 'ପର୍ବତ କନ୍ଦର' ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ସନ୍ଧ୍ୟାରେ ସୂଚିତ ("ପର୍ବତକନ୍ଦରୁ ବାହାର ଅନ୍ଧାର···") । ପୁଣି ଉଭୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ 'ସୈକତ'ର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । ଏହି ସମାନତାର ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରକାଶ ହେଉଛି 'ଝଲ୍ମଲ' ଶବ୍ଦ ।

ପ୍ରଭାତରେ—"ନୀଳକାନ୍ତ ବ୍ୟୋମ-ଅନ୍ତରାଳେ ଝଲ···"
ସନ୍ଧ୍ୟାରେ—"ପୀତକରଜାଳେ ଝଲ୍ମଲ ଭୁବନ" ଓ
"ବିଚମାଳା ହଲୁଚଝଲ୍ମଲ···"

ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାରଜନିରେ —"ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାବାଳା ହୋଇ ଝଳୁଚି ସେକତ" ଓ

"ଝଳେ କାଠଯୋଡ଼ୀ ମାଳ ଜଳରାଶି"

ରଜନିବର୍ଣ୍ଣନାରେ 'ଚକୋର' କଥା କୁହାଯାଇଛି ଓ ସନ୍ଧ୍ୟାରେ 'ରଥାଙ୍ଗ' ("ରଥାଙ୍ଗ ଭ୍ରମଇ କାଠଯୋଡ଼ୀ ମତେ...") । ପୁଣି ରଜନିରେ ଦୂର ପର୍ବତମାନଙ୍କର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି ("ଜନ ପ୍ରାୟେ ଦୂରେ ଦିଶୁଛି ପର୍ବତ...") ଓ ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବିଭିନ୍ନ ପର୍ବତର ଗୋଟିଏ ତାଲିକା ରହିଛି ।

'ପାର୍ବତୀ' କାବ୍ୟରେ ବି ଅନୁରୂପ ସମାନତା ଦେଖାଯାଏ । ସନ୍ଧ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି 'ରଂଜିଲେ' ଓ 'ବାଳସ୍ତୂପ' ଶବ୍ଦଦ୍ୱାରା ("ଅସ୍ତରାଗେ ରଂଜ ତୁଙ୍ଗ ବାଳସ୍ତୂପ...") । ଠିକ୍ ସେହି ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ ଉଷାବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଅଛି —

ପ୍ରଭାତ-ସନ୍ଧ୍ୟାର ଅଭିନବ ରାଗେ
ରଂଜିତ ହୋଇ ସତ୍ୱର
ବେଳାରେ ପିନ୍ଧିଲେ ବାଳସ୍ତୂପ ଅବା ..

ସୂର୍ଯ୍ୟ 'କମଳିନୀ-ପ୍ରାଣଧନ' । ସେ ସନ୍ଧ୍ୟା ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଲୋକନାଥ ପଥରେ 'ସାଗର'ରେ ଅସ୍ତ ଯାଆନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଉଷାରେ ସେ ପୁଣି 'ସାଗର'ପଥରୁ ଉଦିତ ହୁଅନ୍ତି ("ସାଗର ଗରଭୁ କି ଅବା ଉଦୟ") ଓ ସେ 'କମଳିନୀ-ପ୍ରାଣଧନ', ଏହା ହିଁ ତାଙ୍କର ପରିଚୟ ।

ସରୋବର ପଦ୍ମ-ବନେ କମଳିନୀ
ନୟନୁ ହିମ-ଲୋତକ,
ସରାଗେ ପୋଛିଲେ...

ସନ୍ଧ୍ୟାର 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡ' ଉଷାର 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣରଥ-ଚକ୍ର' 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ-ଶଳକ-ପୁଞ୍ଜ', 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ-ସଙ୍କାଶ', 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ-ଶୃଙ୍ଖଳ' ଓ 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ-କଳସ'ରେ ବିସ୍ତାରିତ ହୋଇଛି । ପୁଣି ଉଷାର 'ଜଳନିଧି-ଶାୟୀ ମଧୁରିପୁ'ର ଚିତ୍ର ସନ୍ଧ୍ୟାରେ ପୁନରାବୃତ୍ତି ହୋଇଛି ("ଅବା ସିନ୍ଧୁଶାୟୀ ଶ୍ରୀପତି ସମ୍ମୁଖେ...") । ସନ୍ଧ୍ୟା 'ପ୍ରବାଳ-ପାଟଳା' ଓ ସେ 'ସୁନ୍ଦରୀ'; ଉଷାର ଗଣ୍ଡ ବି ଲାଜରେ 'ସିନ୍ଦୂରିତ' ଓ ସେ ସୁନ୍ଦରୀ ("ଅରୁଣ-ବରଣା ଉଷା-ସୁନ୍ଦରୀ...") । ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବହୁବାର ସରୋବରର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି—('ସରୋବର ଦେହ', 'ସରୋବର ପଦ୍ମବନ', 'ସରୋବର ବକ୍ଷ', 'ସରୋବର

ଫେଡ଼ନ୍ତି କି ନେତ୍ରମାନ ?’) । ସମଗ୍ରଙ୍କୁ ରାତ୍ରି-ବର୍ଣ୍ଣନା ବି ଗ୍ରୁଡ଼ ପାରନାହିଁ ।

ଦୂରେ ସମଗ୍ର-ଦେହ ରଜତର
ଆସ୍ତରଣ ପରି ଦିଶେ···

ଏହି ‘ରଜତର ଆସ୍ତରଣ’ର ସୂଚନା ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନାର ‘ସୁନୀଳ ସମଗ୍ର ବକ୍ଷର ଚଟୁଳ-ଶଫରୀ-ଜାଳ’ ଓ ‘ଗୈରିକ-ଧାରା-ପ୍ରପାତ’ରେ ନାହିଁ । ପୁଣି ଉଭୟ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ‘ଦିଗଙ୍ଗନା’ ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

ଚନ୍ଦ୍ରିକା-କୁସୁମେ କରୁଛନ୍ତି କେଳି
ଚଉଦିଗେ ଦିଗଙ୍ଗନା···
(ପୃ· ୧୧୮)

ଓ ସୁବର୍ଣ୍ଣ-ଶୃଙ୍ଗକେ ସୁବର୍ଣ୍ଣ-କଳସ
ତୋଳୁଛନ୍ତି ଦିଗଙ୍ଗନା···
(ପୃ· ୧୩୬)

ତେଣୁ ରାଧାନାଥଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସମାନତା ଯଥେଷ୍ଟ ଅଛି ଓ ଏହି ସମାନତା ବିଶିଷ୍ଟ ଶବ୍ଦ ଓ ଚିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ନେଇ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ରାଧାନାଥଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନାମାନଙ୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତାର ଅଭାବ କଥା ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି; କିନ୍ତୁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଭିନ୍ନତା ଆବଶ୍ୟକ କରୁଥିବା କ୍ଷେତ୍ରମାନଙ୍କରେ ଏହାର ଅଭାବ କେବଳ କବିକଳ୍ପନାର ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ହିଁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରୁଛି । ଆଲୋଚନାପ୍ରସଙ୍ଗରେ ‘ସୁବର୍ଣ୍ଣ’, ‘ଦିଗଙ୍ଗନା’, ‘ନୀଳ’ ଓ ‘ଝଳକା’ ପ୍ରଭୃତି କେତେକ ଶବ୍ଦର ବହୁଳ ପ୍ରୟୋଗର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି । ବିଶେଷ-କରି ‘ସୁବର୍ଣ୍ଣ’ ଓ ବିଭିନ୍ନ ମଣି-ମୁକ୍ତାର ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରାୟ ଅଧିକାଂଶ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ କବିଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣ-ସଚେତନତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ଏହି ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକର କୌଣସି ବିଶେଷ ଅର୍ଥ ନାହିଁ । ବହୁ ବ୍ୟବହାରଜନିତ ଦୁର୍ବଳତା ଓ ଅସ୍ପଷ୍ଟତାରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ପୀଡ଼ିତ । କ୍ଷେତ୍ର ଅକ୍ଷେତ୍ର, ଆବଶ୍ୟକ ଅନାବଶ୍ୟକ, ପ୍ରତି ସ୍ଥଳରେ ଏଗୁଡ଼ିକର ବ୍ୟବହାର ଓ ଅନୁରୂପ ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଦୁର୍ବଳ କରିଛି । ବହୁ ବିଭିନ୍ନ ଅଭିଜ୍ଞତା ଓ ଅନୁଭୂତିକୁ ଏକତ୍ରିତ କରି ସ୍ଥାୟୀ ଗୁଣର ସହଯୋଗରେ ସଂକ୍ଷେପରେ କେତୋଟି ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ଚିତ୍ରମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାରେ କବି-କଳ୍ପନାର ସଫଳତାର ପରିଚୟ ମିଳେ । ରାଧାନାଥଙ୍କର କାବ୍ୟରେ ଏହି ସଫଳତାର ପରିଚୟ ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ ।

ଗତାନୁଗତିକଭାବରେ, ସତେ ଯେପରି ନିଜର କିଛି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅନୁଭୂତି ନାହିଁ, ଏହିପରି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବାଦ୍ୱାରା କବିର ଦକ୍ଷତା ପ୍ରକାଶ ପାଏ ନାହିଁ । ଏ ବିଷୟରେ ଅଧ୍ୟାପକ ରିଚାର୍ଡସଙ୍କ ମତ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ସେ କହନ୍ତି—

"A stock response, like a stock line in shoes or hats, may be a convenience. Being ready-made it is available with less trouble than if it had to be specially made out of raw or partially prepared materials. And unless an awkward misfit is going to occur, we may agree that stock responses are much later than no responses at all"

କିନ୍ତୁ 'stock response'ରେ ବିପଦ ଓ ଦୁର୍ବଳତା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ, ଓ ଏହି ବିଷୟରେ ସେ ସତର୍କ କରିଦେଇଛନ୍ତି—

"But....on most lives fields of activity in which stock responses, if they intervene, are disadvantageous and even dangerous, because they may get in the way of, and prevent, a response more appropriate to the situation. These unnecessary misfits may be remarked at almost every stage of the reading of poetry, but they are specially noticeable when emotional responses are in question."

ରାଧାନାଥଙ୍କର ଏହା ହିଁ ପ୍ରଧାନ ଅକ୍ଷମତା । ଯେ କୌଣସି ଭଲ କବିତା ପ୍ରଥମ ଦେଖାରେ ଅନ୍ତତଃ ପାଠକ ମନରେ ଚମକ ଆଣିଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ତାକୁ ବିସ୍ମିତ ଓ ସ୍ତବ୍ଧ କରିଦିଏ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆଧୁନିକ କବି ଗୁନ୍ନାର ରାଓଙ୍କର କାବ୍ୟ-ପ୍ରଣାଳୀ ସମ୍ପର୍କରେ କେତେକ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇପାରେ ।

ଚନ୍ଦ୍ର ବିଷୟରେ କହିବା ବା ଚନ୍ଦ୍ରର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେବା କବିତାରେ ଗୋଟିଏ ସାଧାରଣ କଥା । ରାଧାନାଥଙ୍କର ନିସର୍ଗ ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନାମାନଙ୍କରେ ଚନ୍ଦ୍ରର ବହୁଳ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣନାର ପରିବେଶରେ ତାରତମ୍ୟ ଥିଲେ ବି ଚନ୍ଦ୍ରର ବ୍ୟବହାରଭେଦରେ ଅର୍ଥଗତ ବିଭିନ୍ନତା ନାହିଁ । ପ୍ରକୃତ

କ୍ଷେତ୍ରରେ ଚନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରତୀକତା ଏକ ଓ ଅଭିନ୍ନ । କିନ୍ତୁ 'ନୂତନ କବିତା'ରେ ଥିବା ଭାନୁଜୀ ରାଓଙ୍କର କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ ଚନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରୟୋଗ ଅନ୍ୟ ପ୍ରୟୋଗ-ଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ପ୍ରତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଚନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରତୀକତା ସେହି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କବିତାର ଅର୍ଥ ଓ ପରିବେଶ ସହିତ ଜଡ଼ିତ ଓ ତାହାର ଏକ ଅବିଚ୍ଛେଦ୍ୟ ଅଂଶ । 'ଆକାଶ ମାଟି'ରେ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ପରିବେଶର ଚନ୍ଦ୍ର ଏକ ଅଂଶ, ଆକାଶ ଓ ସାଗରକୁ ମିଳିତ କରିବାର ସୂଚନା ଦେଇ ଏକ ସମଗ୍ର ଚିତ୍ରରେ ଚନ୍ଦ୍ର ଲୀନ ହୋଇଯାଇଛି ।

କୁଞ୍ଜ କୁଞ୍ଜ ମେଘର ଜୁଆର
ରାତି ଟିକେ ଆଉ ବେଶି ହେଉ
ଦୁହେଁ ଯିବା ଜହ୍ନ-ବଣିଘର···

ଅନ୍ୟତ୍ର 'ଅନ୍ୱେଷଣ'ରେ ନୀଳ, ନିର୍ମଳ ଆକାଶ ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା-ଆଲୋକରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ।

ଝଡ଼ ନାହିଁ
ସ୍ୱପ୍ନେ ମୁଁ ଚମକ
ଗୁଇ ଗୁଇ ଆଲୋକର ଭିଡ଼ —
ଆକାଶରେ ଜହ୍ନ ସୁନାଚକ···

ନୀଳ, ନିର୍ମଳ ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାଲୋକିତ ଆକାଶର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ପ୍ରସନ୍ନତା 'ମାୟାବିନୀ ପୃଥିବୀ'ରେ ଆହୁରି ସୁନ୍ଦର ।

ଆଶା ମୋର ତାରା ହୋଇ ଫୁଟେ
କେଉଁ ମାୟାଲୋକେ—
ପୁଣି କେତେ ଝରିପଡ଼େ
ଆକାଶର ଅଗଣାରେ ନିତି
ଧୋବ ଧୋବ ମେଘ ମାଛକାତି—
ହସେ ଜହ୍ନରାତି ।

'ଟେଲି ଟେଲି ବାଲି'ରେ ପ୍ରେମ ଓ ରହସ୍ୟର ପରିବେଶ ସହିତ ଜହ୍ନର ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି ।

ଭ୍ରମ ଭୁରୁପରି
ସରୁ ଖିରୁ ଜହ୍ନ
ଉଙ୍କିଆସିଲଣି ଗୋପନ ପ୍ରହରୁ···

ଏପରିକି 'ଅନେକ ଦିନପରେ' କବିତାରେ ଯେଉଁଠି ଜହ୍ନକଥା ଦୁଇଥର କୁହାଯାଇଛି, ସେଠାରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ଥରର ଅର୍ଥ ପ୍ରଥମ ଥରଠାରୁ ଭିନ୍ନ। ଆରମ୍ଭରେ ଜହ୍ନ କ୍ରୀଡ଼ାପ୍ରିୟ, ଚପଳ ।

ଖାଲି ମୋତେ ସିଦ୍ଧି
ଜହ୍ନ ଦେଇଯାଏ
ମେଘ ବାଲିକାର ଲୁଚକାଳି ଖେଳ...

କିନ୍ତୁ ପରେ ପରେ ଜହ୍ନର ଚପଳତା ଆଉ ନାହିଁ । କବିଙ୍କ କବିତାର ଉତ୍ସ ସେ, ଓ ତାଙ୍କର ପ୍ରେମ ଓ କ୍ଷୋଭର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ।

ସନ୍ଧ୍ୟା ନଦୀର
ବଙ୍କା ବଙ୍କା ଦେହେ
ଜହ୍ନ ଲେଖିଯାଏ ହଜାର କବିତା—
ଅଳସ ପୃଥିବୀ—ତୁମେ ଆଜ ନାହିଁ...

ଏ ଗୋଟିଏ ସାନ ଉଦାହରଣ; କିନ୍ତୁ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସବୁ ତୁଳନା ଓ ଆଲୋଚନା ବାଦ୍ ଦିଆଯାଇ ଅନ୍ତତଃ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଭାନୁଜୀ ରାଓଙ୍କର କବିତାରେ ଚନ୍ଦ୍ରର ବ୍ୟବହାରରେ ଯେଉଁ ବିଚିତ୍ରତା ଓ ପ୍ରତିଥର ନୂଆ କରି ଦେଖିବାର ମନୋଭାବ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି, ରାଧାନାଥଙ୍କ କବିତାରେ ତା' ନାହିଁ । ବହୁ ଦେଶୀ ଓ ବିଦେଶୀ କବିତା ସହିତ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟର ତୁଳନାତ୍ମକ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ସବୁ ତୁଳନାର ଅନ୍ତରାଳରୁ ଯାହା ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରକାଶ ପାଏ, ସେ ହେଉଛି ନିସର୍ଗ ପ୍ରକୃତିର କବି-ହିସାବରେ ରାଧାନାଥଙ୍କର ଦୁର୍ବଳତା ଓ ମୌଳିକତା-ହୀନତା । ଭାଷାମାଧ୍ୟମରେ ଅନୁଭୂତି ପ୍ରକାଶ ପାଏ। ତାହ ଅନୁଭୂତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରେ। ଅନୁଭୂତିର ସବଳତା, ନୂତନତା ଓ ଆନ୍ତରିକତା, ଭାଷାର ଅନୁରୂପ ନୂତନତା ଓ ଆନ୍ତରିକତା ସହ ସମ୍ପର୍କିତ । କବିତାର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ଓ ଆବେଗ ଯୁକ୍ତି ଓ ଭାଷାର ଦୃଢ଼ତା ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହେଲେ କବିର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ସବଳ ଓ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ କବିତାରେ ଗମ୍ଭୀରତା ଓ ସମୃଦ୍ଧି ଆସେ । ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟର ଆଲୋଚନାରେ ଏହି ଗୁଣର ଅଭାବ ବିଶେଷ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ଯଥାଯଥ ବିଶ୍ଲେଷଣ ଆଲୋଚନା ନ କରି

ମୋଟାମୋଟିଭାବରେ କେତେକ ସାଧାରଣ ମତାମତ ଦେବା ଯେ ନିରପେକ୍ଷ ସମାଲୋଚନା ନୁହେଁ, ଏ କଥା ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ-ସମାଲୋଚକ-ମାନଙ୍କୁ ସ୍ମରଣ ରଖିବାକୁ ହେବ । *



* ଟୀ:ଦ୍ରଃ—ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥିବା ରାଧାନାଥଙ୍କର କବିତାର ଉଦ୍ଧୃତାଂଶମାନ କଟକ ଟ୍ରେଡ଼ିଂ କମ୍ପାନୀ ଦ୍ୱାରା ୧୯୫୫ରେ ପ୍ରକାଶିତ 'ରାଧାନାଥ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ'ରୁ ଗୃହୀତ । ପ୍ରବନ୍ଧର ପ୍ରଥମ ବିଭାଗରେ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇଥିବା ବିଭିନ୍ନ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କର ମତାମତମାନ ଦୁର୍ଗାଚରଣ ରାୟଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସଂପାଦିତ 'ରାଧାନାଥ ଜୀବନୀ'ରୁ ଗୃହୀତ ।

ମନ୍ଦାକିନୀ ଅଙ୍ଗୀକାର ଉଷା

'ତପସ୍ୱିନୀ'ର ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗ ଗଙ୍ଗାଧର-ପାଠକମହଲରେ ଯଥେଷ୍ଟ ପରିଚିତ । ଗଙ୍ଗାଧର-ସାହିତ୍ୟର ଏକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ ରୂପେ ଏହା ପ୍ରାୟ ସ୍ୱୀକୃତ ହୋଇଥାଏ । 'ତପସ୍ୱିନୀ'ର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଅଂଶ ପରି ଏହି ଅଂଶ ବି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରାଗରେ ଲେଖାଯାଇଛି । ଏହି ରାଗ ଚୋଖି, ଓ ଚୋଖି ରାଗର କୋମଳ ସଂଗୀତମୟ ପରିବେଶଯୋଗୁ ହିଁ ଏହି ସର୍ଗ ସମଧିକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ । କିନ୍ତୁ ଚୋଖି ରାଗ ଏଠାରେ କେବଳ ବାହ୍ୟ-ଶୃଙ୍ଖଳ ବା ଅଳଙ୍କାର, କବିତାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଗୁଣ ନୁହେଁ, ଓ ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗର ପ୍ରକୃତ କାବ୍ୟ-ଗୁଣ ବିଚାର କରିବାକୁ ହେଲେ ଏହି ଅଳଙ୍କାରର ଅନ୍ତରାଳକୁ ଲଂଘିଯିବାକୁ ହେବ ।

ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗରେ ନାଟକର ସୂଚନା ରହିଛି । ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ଓ ସେମାନଙ୍କର କଥୋପକଥନରେ ଏହି ନାଟକୀୟ ଗୁଣ ସ୍ପଷ୍ଟ । ପୁଣି କଥୋପ-କଥନର ପରିସରକୁ ବାଦ୍‌ଦେଲେ ବି ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କେତେକ କାର୍ଯ୍ୟର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ, ଯେପରି ସୀତାଙ୍କର ତମସା ତୀରକୁ ଯିବା, ତମସାରୁ କୁଟୀରକୁ ଫେରି ଉପବନକୁ ଯିବା, ତମସାରେ ସ୍ନାନ, ବା ସୀତାଙ୍କର ଆଗମନ ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ତମସା ବା ବନଲକ୍ଷ୍ମୀର ଆୟୋଜନରେ ଏହି ନାଟକୀୟ ଗଢ଼ଣ ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି । 'ତପସ୍ୱିନୀ'ର ଅନ୍ୟତ୍ର, ଯେପରି ସପ୍ତମ ଓ ଅଷ୍ଟମ ସର୍ଗ ପ୍ରଭୃତିରେ, ଏହି ନାଟକ-ଗଢ଼ଣର ପରିଚୟ ରହିଛି । ସାଧାରଣ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ କାବ୍ୟ-ମାନଙ୍କରେ ନାଟକର ଗଢ଼ଣ ଶକ୍ତି, ତୀକ୍ଷ୍ଣତା ଓ ବ୍ୟକ୍ତିନିରପେକ୍ଷ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଆଣିଥାଏ । ବିଶେଷକରି କାବ୍ୟ ବା କବିତାରେ ପ୍ରକାଶ ପାଉଥିବା କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କାବ୍ୟ-ଆବେଗର ଅନ୍ତରଙ୍ଗତାକୁ ସଂଯତ କରିବାପାଇଁ ନାଟକୀୟ ଗଢ଼ଣ ଅନେକ ସମୟରେ ଫଳପ୍ରଦ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ 'ତପସ୍ୱିନୀ' ବା

ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗରେ ନାଟକର ଉପସ୍ଥିତି ହୁଏତ ଆଶାପ୍ରଦ । କିନ୍ତୁ ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗକୁ ଆଲୋଚନା କଲେ ଆଶାଯୁକ୍ତ ହେବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ନିରାଶ ହିଁ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗରେ କାବ୍ୟ-ଶରୀରରେ ସୁଷମତା, ଋଜୁତା ଓ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ଷମତା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଅସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟହୀନତା ବେଶୀ ପୀଡ଼ା ଦିଏ । ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗ ମୁଖ୍ୟତଃ ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନାରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନା ପୁନରାବୃତ୍ତି, ଅତିରଞ୍ଜନ ଓ ଅସ୍ପଷ୍ଟତାରେ ପୀଡ଼ିତ ।

ଊଷା-ଚିତ୍ରରୁ ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗର ଆରମ୍ଭ । ପ୍ରଥମ ପଂକ୍ତିରୁ ହିଁ 'ଊଷା' ସଂପର୍କରେ କେତେକ କଥା ଜାଣିହୁଏ । ସେ ଜନମନପ୍ରିୟ ଆକୃତିବିଶିଷ୍ଟା ('ବିକଚ ରାଜୀବଦୃଶା'), କୋମଳ ଶରୀରା ('କରପଲ୍ଲବ') ଓ ମଧୁରଭାଷିଣୀ ('କଳକଣ୍ଠ-କଣ୍ଠୀ') । ପୁଣି ସେ 'ମୁକ୍ତା' ଉପହାର ଧରି ଆସିଛି ଓ ସତୀଙ୍କର ବାସ ବାହାର ପ୍ରାଙ୍ଗଣରେ ରହି ସତୀଙ୍କୁ ଦର୍ଶନ ଦେବାପାଇଁ ଆବେଦନ କରୁଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରଥମ ପଂକ୍ତିରେ ଊଷା ରୂପବତୀ ତରୁଣୀ; କିନ୍ତୁ ସୀତାଙ୍କର ସମାସ୍କନ୍ଦ ନୁହେଁ । ସୀତା ରାଜରାଣୀ, ଓ ଊଷା ଯେପରି ଏକ ପ୍ରଜା । ରାଜରାଣୀ ସୀତାଙ୍କୁ ଊଷା ଯଥେଷ୍ଟ ଶ୍ରଦ୍ଧା, ସମ୍ମାନ ଓ ଉପଢ଼ୌକନ ସହ ଦର୍ଶନ କରିବାକୁ ଆସିଛି ମାତ୍ର । ଏହି ଚିତ୍ର ଓ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ବ୍ୟବହାରରେ ମୌଳିକତା ନାହିଁ; କିନ୍ତୁ କେତେକ ପଦମାନଙ୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ଅଛି ଓ ଚିତ୍ରର ସୂଚନା ପରେ ପରେ କବିତାରେ ବିକଶିତ ହୋଇ ବୃଦ୍ଧିଲାଭ କରିଥିଲେ, ଏହି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ କବିତାର ଗଠନରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଆଣିଥାନ୍ତା । କେବଳ ପରେ, ପଞ୍ଚମ ପଂକ୍ତିରେ ଅନୁକମ୍ପାଙ୍କ ବାକ୍ୟରେ, ପ୍ରଥମ ପଂକ୍ତିର ଊଷା-ଚିତ୍ର ସହିତ କିଛି ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି ।

··ବୋଇଲେ, ଉଠ ବୈଦେହୀ
ଊଷା ସୁକୁମାର ଦେହୀ
ଆସିଛି, ଦର୍ଶନ ଦେଇ ତୋଷ ହିଧିରେ··

କିନ୍ତୁ ଦ୍ୱିତୀୟ, ତୃତୀୟ ଓ ଚତୁର୍ଥ ପଂକ୍ତିମାନଙ୍କରେ ଊଷାର ଏହି ପ୍ରଥମ ଚିତ୍ର ଖଣ୍ଡିତ ଓ କ୍ଲିଷ୍ଟ । ଚିତ୍ର ସଂପ୍ରସାରିତ ହେବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ମୂର୍ଚ୍ଛନାର ଅବ୍ୟବସ୍ଥାରେ ସଙ୍କୁଚିତ । କବି ନିଜେ ଦୂରରେ ରହି ଊଷାର ସ୍ୱାଧୀନ ଚିତ୍ର ଗଢ଼ି ତୋଳିବାର ଚେଷ୍ଟା ଦ୍ୱିତୀୟ ପଂକ୍ତିରେ ନାହିଁ । ପ୍ରଥମ ପଂକ୍ତିରୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ପଂକ୍ତିର ଏହା ହିଁ ପ୍ରଧାନ ପ୍ରଭେଦ । ଏଠାରେ ଊଷା ସ୍ୱାଧୀନ; ଊଷାକୁ 'ଯୋଗେଶ୍ୱରୀ' କୁହାଯାଇଛି

ସତ; କିନ୍ତୁ କବିତାରେ ଯୋଗେଶ୍ୱରୀ ଉଷାର ପରିଚୟ ନାହିଁ । 'କିଷାପୂବାସ', 'କୁସୁମକାନ୍ତି', 'ପ୍ରଶାନ୍ତ ରୂପ', 'ମଧୁର ଭାଷା', ବା 'ମନରେ ବିଶ୍ୱାସ ଦେବା' ବା 'ଦୁଃଖରାଶି ଉପଶମ କରିବା'ର ସ୍ୱାଭାବିକ ପରିଣତି ଯେ କେବଳ 'ଯୋଗେଶ୍ୱରୀ' ଉଷା, ତା ନୁହେଁ । 'ଯୋଗେଶ୍ୱରୀ' ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟସ୍ଥ ବି ସେଗୁଡ଼ିକ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ଅସଲ କଥା ହେଲା, ଏଗୁଡ଼ିକ କେତେକ ସାଧାରଣ କଥାର (Statement) ସମାହାର ଓ କାବ୍ୟ-ଅଭିଜ୍ଞତା, କାବ୍ୟ-ଆବେଗ ବା କାବ୍ୟ-ଚିନ୍ତାକୁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶରୀର ଦେଇ ସ୍ଥିର ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଏମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ବିଶେଷକରି ପ୍ରଥମ ପଂକ୍ତିର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ, ନିରପେକ୍ଷ ଶବ୍ଦ ପରେ ଏହି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତାବିହୀନ ସାଧାରଣ ବକ୍ତବ୍ୟଗୁଡ଼ିକ କବିଙ୍କର ନିଜର କାବ୍ୟ-ଚିନ୍ତାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବାର ଅକ୍ଷମତା ହିଁ ପ୍ରକାଶ କରୁଛି । ପୁଣି 'ଅରୁଣ କିଷାପ୍ୟ', 'କୁସୁମ କାନ୍ତି' ଓ 'ମଧୁର ଭାଷା' ପୂର୍ବ ଶବ୍ଦର 'ବିକଚ-ରାଜୀବ' ଓ 'କଳକଣ୍ଠ-କଣ୍ଠ'ର ପୁନରାବୃତ୍ତି ମାତ୍ର । ସୁନ୍ଦରୀ, ତରୁଣୀ ଉଷାକୁ ଯୋଗେଶ୍ୱରୀ ଉଷାରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କଲେ ଏଥିପାଇଁ କାବ୍ୟ-ଆବଶ୍ୟକତା ଆବଶ୍ୟକ ଓ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନ ସମଗ୍ର କାବ୍ୟ-ଗଢ଼ଣର ଏକ ଅନ୍ତର୍ଗତ ଓ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ଗୁଣ ହେବା ଉଚିତ । କିନ୍ତୁ କୌଣସି କିଛି ଆୟୋଜନ ବା ପ୍ରୟୋଜନ ନ ଥାଇ 'ବିକଚ-ରାଜୀବଦୃଶା' ଉଷା ହଠାତ୍ 'ଯୋଗେଶ୍ୱରୀ' ହୋଇଛି ଓ ପ୍ରଥମ ପଂକ୍ତିରେ ସୀତାଙ୍କଠାରୁ ନିମ୍ନତର ଆସନରେ ଥିଲେ ବି ଦ୍ୱିତୀୟ-ପଂକ୍ତିରେ ହଠାତ୍ ବହୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଛି ("ଦେବା ପାଇଁ ନବଜୀବନ/ସ୍ୱର୍ଗିକ ହୋଇଛନ୍ତି ମର୍ତ୍ତ୍ୟଭୁବନ") । ତୃତୀୟ ପଂକ୍ତିରେ ଉଷାର ନୂତନତର ରୂପ, ପ୍ରଥମ ବା ଦ୍ୱିତୀୟ ପଂକ୍ତି ସହିତ ଏହାର ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ; ପୁଣି ତୃତୀୟ ପଂକ୍ତି ପ୍ରଥମ ଛନ୍ଦ ଧାଡ଼ିରେ ଉଷାର ଯେଉଁ ପରିଚୟ ମିଳେ, ତା'ର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଂଶରେ ସେ ପରିଚୟ ନାହିଁ । ପ୍ରଥମ ଅଂଶରେ ସେ ସଙ୍ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ଓ ନୃତ୍ୟ ସହିତ ଜଡ଼ିତ । ସେ ନାଟ୍ୟନିର୍ଦ୍ଦେଶିକା । ତା'ର ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ('ଉଷା ନିର୍ଦ୍ଦେଶେ') ସଙ୍ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ଓ ନୃତ୍ୟ ପରିଚାଳିତ ହେଉଛି । ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ ଅତି ଆକସ୍ମିକ । ଏହାର ପୂର୍ବାପର ସଂପର୍କ ନାହିଁ । କାହିଁକି ଓ କାହାପାଇଁ ଏପରି ଆକସ୍ମିକ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଆବଶ୍ୟକ ହେଲା, କବିତାରେ ତାର କୌଣସି ସୂଚନା ନାହିଁ । ସେହିପରି ତୃତୀୟ ପଂକ୍ତିର ଶେଷ ଅଂଶରେ, ଉଷା ଶବ୍ଦରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ, ହଠାତ୍ 'କୁମ୍ଭାଟିଆ ଓ କଳଙ୍କ ଘାଟ ଭାବରେ' ସ୍ତବପାଠ

ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ଏଠାରେ ବାହ୍ୟତଃ 'ଉଷା' ଅନୁପସ୍ଥିତ । କିନ୍ତୁ ଏକ-ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ କୁମ୍ଭାଟୁଆ ଓ କଳଙ୍ଗ ଉଷାର ଅଂଶ । ପୁଣି 'କଳଙ୍ଗ ଅଇଲା'ର 'ମଙ୍ଗଳେ ଅଇଲା' ସହିତ 'ଲଳିତ-ମଧୂରେ କହିଲା'ର 'କଳକଣ୍ଠ-କଣ୍ଠେ କହିଲା' ଓ 'ମଧୁର ଘଷେ ଅଶ୍ୱାସି' ସହିତ ଓ 'ଉଠ ସଖୀରାଜ୍ୟ-ଗଣି, ଗଡ ପାହିଲା'ର 'ଦରଶନ ଦିଅ ସଖୀ ରାତି ପାହିଲା' ସହିତ ଯଥେଷ୍ଟ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଅଛି । ତେଣୁ ଉଷା ଏଠାରେ ଠିକ୍ ଅନୁପସ୍ଥିତ ନୁହେଁ । କେତେକ ପରିମାଣରେ ଉପସ୍ଥିତ ବୋଲି ଧରିନିଆଯାଇପାରେ ଓ ସେ କୁମ୍ଭାଟୁଆ ଓ କଳଙ୍ଗ ପରି ଅନ୍ୟତମ ଘଟ । ଉଷାର ଏହା ଏକ ଭିନ୍ନ ରୂପ ଓ ପୂର୍ବର ନାଟ୍ୟ-ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାରହିତ ଉଷା-ଚିତ୍ରପରି ଏହା ବି ଆକସ୍ମିକ ଓ ପୂର୍ବାପର ସଂପର୍କରହିତ । ପ୍ରଥମ ଛଟୋଟି ପଂକ୍ତିରେ ଉଷାର ବିଭିନ୍ନ ଚିତ୍ର ମିଳେ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚିତ୍ର ଅପରଠାରୁ ଭିନ୍ନ ଓ ଗୋଟିକରୁ ଅନ୍ୟଟି ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ବୃଦ୍ଧି ଲାଭ କରିନାହିଁ । ଫଳରେ ବିଭିନ୍ନ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଘନିଷ୍ଠ କାବ୍ୟ-ଗଠଣରେ ଯେଉଁ ସଂଯମ, ସବଳତା ଓ ସମୃଦ୍ଧି ସମ୍ଭବ ହୁଏ, ପରିବର୍ତ୍ତେ ଅସାମଞ୍ଜସ୍ୟ, ଅତିରଂଜନ ଓ ଅପରିଣତ କାବ୍ୟ-କଳ୍ପନା ହିଁ ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି ।

ଚତୁର୍ଥ ପଂକ୍ତିରେ ଉଷାର ବ୍ୟକ୍ତିଚିତ୍ର ନାହିଁ । ପଂକ୍ତିର ଆରମ୍ଭରୁ 'ବେଦ-ସ୍ୱନ'ର ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ ପରେ ସପ୍ତମ ଧାଡ଼ିରେ 'ବନ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ' କଥା ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ପଂକ୍ତିରେ ଦିବସର ଏହି ଆରମ୍ଭ ଓ ବୃଦ୍ଧି କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ କରିବାକୁ ଯାଇ କବି କେତେକ ତୁଳନାର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଏହି ତୁଳନାର ସାମାନ୍ୟ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରଥମରେ କବି 'ଓଁକାର'କୁ 'ବୀଣାଝଙ୍କାର' ସହିତ ତୁଳନା କରିଛନ୍ତି—

ଉଠିଲା ଭେଦି ଗଗନ ଉଚ୍ଚ ଓଁକାର,
× × ×
ବହିଲା କି ସରସ୍ୱତୀ ବୀଣାଝଙ୍କାର ।

ଓଁକାର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶବ୍ଦ । ମଣିଷର ଓଠ, ଦାନ୍ତ ଓ ଜିଭ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅବସ୍ଥାରେ, ପରସ୍ପରର ପରିପୂରକ ଭାବରେ ଥିବା ସମୟରେ ଏହି ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରିତ ହୋଇପାରିବ; ଅନ୍ୟଥା ନୁହେଁ । ପୁଣି 'ଓଁକାର' ସଂଗୀତ ନୁହେଁ, ବିଭିନ୍ନ ସ୍ୱର ବା ଗ୍ରାମରେ ଏହା ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ; କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ 'ବୀଣାଝଙ୍କାର' ସହିତ ମଣିଷର ଓଠ, ଦାନ୍ତ, ବା ଜିଭର କୌଣସି

ସଂପର୍କ ନାହିଁ । ଏହା କୌଣସି ନର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶବ୍ଦ ନୁହେଁ । ଏହା ବଭିନ୍ନ ଶବ୍ଦ ବା ସ୍ୱରର ସମାବେଶ । ଏହା ବାଦ୍ୟ-ସଂଗୀତ ଓ ମଣିଷ ମନର ଆବେଗ ଓ ରସାନୁଭୂତ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ଏକ ମାଧ୍ୟମ । ପୁଣି 'ସରସ୍ୱତୀ' ସଂଗୀତର ଅଧିଷ୍ଠାତ୍ରୀ ଦେବୀ । ତାଙ୍କର ବୀଣାଝଙ୍କାରର ବ୍ୟାପକ ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ଓ ସମୃଦ୍ଧି ଯଥେଷ୍ଟ । ତେଣୁ 'ଓଁକାର' ପର ଏକ ସ୍ଥିର, ନଶ୍ଚଳ ଉଚ୍ଚ ଶବ୍ଦକୁ 'ବୀଣାଝଙ୍କାର' ସହିତ ତୁଳନା କରିବା ଅସମୀଚୀନ । ସେହିପରି 'ବନଉଜ୍ଜ୍ୱଳ'କୁ 'ବଳ ବଢ଼ିବା' ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଇଛି ।

ଦେଖନ୍ତୁ ବେଳ ବନ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ
ମନ୍ତ୍ରବଳେ ଯେସନ୍ତେ ବଢ଼ିଆସିଲା ବଳ ।

ଅନ୍ଧକାର ଦୂର ହୋଇ ଉଦୀୟମାନ ସୂର୍ଯ୍ୟର ଆଲୋକରେ ଆକାଶ ପୃଥିବୀ କ୍ରମଶଃ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହେବାକୁ ହୁଏତ ମଣିଷର ଶାରୀରିକ ଶକ୍ତି ବୃଦ୍ଧି ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରେ; କନ୍ତୁ ପୂର୍ବପର ଏହା କ୍ଲିଷ୍ଟ କବି-କଳ୍ପନାର ପରିଚୟ ଦିଏ । ଆକୃତ ବା ଗୁଣ କୌଣସି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏପରି ତୁଳନା ସମ୍ଭବ ବା ସହଜ ନୁହେଁ । ମନେହୁଏ ଯେପରି କେବଳ 'ଳ' ଅକ୍ଷରର ନରମ ଉଚ୍ଚାରଣକୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେବାପାଇଁ ଏପରି ତୁଳନା କରାଯାଇଛି ।

ସତର୍କ ନ ହେଲେ ସାଧାରଣ ପ୍ରଚଳିତ ତୁଳନା ବି କପରି ଭ୍ରମପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇପାରେ ତାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଉଦାହରଣ ଷଷ୍ଠ ପଂକ୍ତିରୁ ମିଳିବ । ତୁଳନାଟି ହେଲା—

ପଦ୍ମିନୀ-ହୃଦ-ଶିଶିର-ବନ୍ଦୁରେ ଖର-ରଶ୍ମିର
ପ୍ରତିବିମ୍ବ ପରି, ଶ୍ରୀର ରାମ-ମୂରତି
ଶୋକ-ଜର୍ଜରିତ ଚିତ୍ତ-ଫଳକେ କରି ଚର୍ଚ୍ଚିତ
ହେଲେ ଆସନ୍ନ ଉଦ୍ଧୃତ ଜାନକୀ-ସତୀ,···

ପଦ୍ମିନୀହୃଦୟରେ ଖରରଶ୍ମିର ପ୍ରତିବିମ୍ବ ଥିଲେ ପଦ୍ମିନୀ ଯେପରି ସୁଖୀ ହୁଏ, ନଜର ଶୋକଗ୍ରସ୍ତ ହୃଦୟରେ ରାମମୂର୍ତ୍ତି ଚର୍ଚ୍ଚିତକରି ସୀତା ସେହିପରି ସୁଖୀ ହେଲେ, ଏହା ହିଁ ବୋଧହୁଏ କବି ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି ଓ ଏହି ଅର୍ଥ ହେଲେ ଏପରି ତୁଳନାରେ ହୁଏତ କଛି ଯଥାର୍ଥତା ଆସିପାରେ । କନ୍ତୁ କବିତାର ସୂଚନା ଭିନ୍ନ । ହୁଏତ କବି ଏହିପରି କଛି କହିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରି ଶେଷକୁ ଅନ୍ୟ କଥା କହିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମ କଥା ତୁଳନାରେ ସୁଖର ସୂଚନା

କେଉଁଠାରେ ନାହିଁ । ପଦ୍ମିନୀ ସୁଖୀ, ଏ କଥା ପାଠକଙ୍କୁ ସ୍ୱୀକାରିବାକୁ ହେବ । ଆଉ ସୀତା କ 'ଶୋକ-ଜର୍ଜରିତ', ପୁଣି ପଦ୍ମିନୀରେ ମାନବ-ଜୀବନର ଆବେଗ ଓ ପଦ୍ମିନୀ ସହିତ ଖର-ରଶ୍ମିର ସଂପର୍କ ଏକ ବହୁ-ବ୍ୟବହୃତ, ଅତି ପୁରାତନ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ । ଏଥିରେ କବି-କଳ୍ପନାର ମୌଳିକତା ବା ବିଚକ୍ଷଣତା ଆଦୌ ନାହିଁ । ତଥାପି ଏହି ଚିତ୍ରକଳ୍ପକୁ ଗ୍ରହଣ କଲେ ବି ତୁଳନାରେ ଯୁକ୍ତିର ଭିତ୍ତି ନାହିଁ । 'ପ୍ରତିବନ୍ଧ' ଓ 'ଚିହ୍ନିତ' ଏକ ଅବସ୍ଥା ଓ ଏକ କାର୍ଯ୍ୟର ସୂଚନା ଦିଏନା । ଖର-ରଶ୍ମି ପ୍ରତିବନ୍ଧିତ । ଏହା ସ୍ୱତଃ ହେଉଛି । ଏଠାରେ ଉଭୟ ପଦ୍ମିନୀ ଓ ସୂର୍ଯ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ତଥାପି ଉଭୟ ଉପସ୍ଥିତ । କିନ୍ତୁ ସୀତାଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସୀତା ଏକାକିନୀ । ରାମ ଓ ସୀତାଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟ ସ୍ୱତଃ ହେଉନାହିଁ । ରାମଙ୍କର ଉପସ୍ଥିତି ହିଁ ନାହିଁ । ସୀତା ଶିଳ୍ପୀପରି ନିଜର ଚିତ୍ର-ଫଳକରେ ରାମଙ୍କର ମୂର୍ତ୍ତି 'ଚିହ୍ନିତ' କରୁଛନ୍ତି । ସେ ସକ୍ରିୟ । ତେଣୁ ପଦ୍ମିନୀ ଓ ସୀତାଙ୍କର ସାଧାରଣ ସଂପର୍କ ବି ଏଠାରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ଉପମା ଉପମେୟ ପ୍ରୟୋଗର ନୂତନତା, ଚମତ୍କାରିତା ଓ ଯୁକ୍ତି-ଘନିଷ୍ଠ କାବ୍ୟ-ଗଢ଼ଣରୁ କବିର ପରିଣତ କାବ୍ୟ-ଶକ୍ତିର ପରିଚୟ ମିଳେ ।

ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସବୁ ଆଲୋଚନା ବାଦ୍ ଦେଇ ବି, କେବଳ ଏହି ପରିଣତ କାବ୍ୟ-ଗଢ଼ଣଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଧୁନିକ କବି ଶ୍ରୀ ଗୁରୁପ୍ରସାଦ ମହାନ୍ତିଙ୍କର 'ହଳଦିଆ ପୃଷ୍ଠା ଯେତେ ସମସ୍ତର' ସନେଟ୍‌ଟି ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇପାରେ । କବିତାଟି 'ଝଙ୍କାର'ରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା ।

'ହଳଦିଆ ପୃଷ୍ଠା ଯେତେ ସମସ୍ତର ଚଟି ଆଉ
ଖାତାର କାଗଜ
ମୁଁ ପଢ଼େ ଥରକୁ ଥର କେତେ ଲେଖା ଛପା
କେତେ ଶ୍ଲେଟ ଶ୍ଲେଟ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଅକ୍ଷର
ଯମକ ଓ ଅନୁପ୍ରାସ ଅଳଙ୍କାର ହା-ହୁତାଶ କେତେ
ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଭାଷା ପୁଣି କେତେ କବି କେତେ ପ୍ରେମିକର ।
ସମସ୍ତର ଲେଖା ସବୁ ପ୍ରତିଦିନ ପଢ଼ି ହେବ ଯଦି
ମୋ ମନର ବ୍ୟାକରଣ ଅନୁପ୍ରାସ ଭ୍ରମର ଦେହର
ଯମକ ଓ ଯତିପାତ ଧ୍ୱନି ଆଉ ହା-ହୁତାଶ ଯେତେ
ଲେଖିରଖେ ସବୁ ଯଦି ହଳଦିଆ ପୃଷ୍ଠା ସମସ୍ତର ।

ସମୟର ପୃଷ୍ଠା ଯେତେ ଗୋଟି ଗୋଟି ପଛକୁ ପଛକୁ
ମୁଁ ଗୁଳଚ ଓଲଟାଇ ଖୋଜ ଖୋଜ ତୁମର ଉପମା
କେଉଁ କବ ପ୍ରେମିକର ହା-ହୁତାଶ ଆହତ ସ୍ୱପ୍ନରେ
ଆଣିଥିଲା ଅବସାଦ ସମୟର କ୍ଷୋଭ ଆଉ କ୍ଷମା ।
ଆକାଶର ଶୂନ୍ୟତାରେ ପୃଥିବୀର ଦୁରନ୍ତ ଏ ଗତି
ତୁମର ବା ଶେଷ କେବେ ଶେଷ ମୋର ସମୟ ଓ ସ୍ଥିତି ।

କବତାଟିରେ ପ୍ରେମ, ବଶେଷକର ପ୍ରେମର ସ୍ଥିରତା ଓ ସମୟର ଦୁରନ୍ତ ଗତିର ସଂଘର୍ଷ ହିଁ ବଡ଼ କଥା । ଏହି ସଂଘର୍ଷର ପରଣତ ହେଉଛି ଏକ ଅବସାଦପୃକ୍ତ, ହା-ହୁତାଶ ଶୂନ୍ୟତା । ପୁଣି ଅନ୍ୟଭାବରେ ଶେଷ ଧାଡ଼ିର ନରପେକ୍ଷ, ଦାର୍ଶନକ ମନୋଭାବ ଏହି ସଂଘର୍ଷ ଫଳରେ ହିଁ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । 'ହଳଦିଆ ପୃଷ୍ଠା' ସମୟର, ପୁଣି ପୁରୁଣା ଶଠର ବ; 'ବ୍ୟାକରଣ ଅନୁପ୍ରାସ' ଓ 'ଯମକ ଓ ଯତିପାତ' ପ୍ରେମିକ-ପ୍ରେମିକାର ଉଭୟ ଯୁକ୍ତିମୂଳକ ଓ ଯୁକ୍ତିବହୀନ ଆବେଗମୂଳକ ସଂପର୍କ ସୂଚତ କରୁଛି । ପୁଣି ଏ କୌଣସି ନର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପ୍ରେମିକ ବା କବର ମନୋଭାବ ନୁହେଁ । ସବୁ କବ ଓ ସବୁ ପ୍ରେମିକ ଜଡ଼ିତ ('କେତେ କବ କେତେ ପ୍ରେମିକର') । କବତାଟିରେ ପ୍ରେମିକ ପ୍ରେମିକାର ଚିଠି ଦେବାନେବାପର ଏକ ସାଧାରଣ ଘଟଣାରୁ କ୍ରମଶଃ ଅନ୍ୟ ଅର୍ଥ ଓ ଗଭୀରତର ସୂଚନା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠୁଛି । ଶ୍ରୀ ମହାନ୍ତିଙ୍କର ସନେଟ୍‌ଟି ଏକ ପରଣତ କବତାର ନଦର୍ଶନ ଓ ଏହି କବତାର ନୂତନତା ଓ ଚମତ୍କାରତା ଏହାର ଚିତ୍ରକଳ୍ପ, ବଶେଷକର ଚିତ୍ରକଳ୍ପକୁ କାବ୍ୟ-ଆବେଗ ସହିତ ମିଳିତ କରିବାର ବଚକ୍ଷଣତାରେ ନହିତ । ଗଙ୍ଗାଧର-କବତାରେ ଏହି ଗୁଣ ଦୁର୍ଲଭ । ସଚେତନ, ସନ୍ଦିଗ୍ଧ କବ-ମାନସର ପରଚୟ ଗଙ୍ଗାଧର କବତାରେ ମିଳେ ନାହିଁ ।

ଷଷ୍ଠ ପଂକ୍ତିର ଶେଷ ଧାଡ଼ିରେ ପୁଣି ଉଷାର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ସୂଚନା ରହିଛି । ସେ ପ୍ରଥମ ପଂକ୍ତିର ଉଷା ନୁହେଁ । ସେ ସୀତାଙ୍କର ଗୁରୁଜନ, ମାନ୍ୟା ('ବନ୍ଦିଲେ ଉଷାର ପଦ ସବନୟରେ') । ପରେ, ସପ୍ତମ ପଂକ୍ତିରେ ଉଷା ଉଚ୍ଚତର ସ୍ଥାନ ଲଭ କରନ୍ତି । ସେ ଦୈବଶକ୍ତିର ଅଧିକାରଣୀ—ଦେବୀ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପଂକ୍ତିରେ ତାର କିଛି ସୂଚନା ଥିଲା, ଏଠାରେ ସ୍ପଷ୍ଟ । ତେଣୁ ଉଷାଦେବୀଙ୍କର ଆଶୀର୍ବାଦ ଭିକ୍ଷାକରି ସୀତା ତାଙ୍କର ଶରଣାଗତ ।

...ତନ୍ବୀ ଯାଉଛୁ ଶରଣ ଦୃଢ଼ ଆଶାରେ,
× × ×
ଶୁଭ-ସମ୍ପାଦନା ହୁଅ ..

ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ସପ୍ତମ ପଂକ୍ତିରେ ଅନ୍ୟ ସୂଚନା ବି ରହିଛି । 'ରସିକେ' ଠିକ୍ ଉଷାଦେବୀଙ୍କର ପରିଚୟ ନୁହେଁ; ଏ ଯେପରି ପୂର୍ବର ତରୁଣୀ ଉଷା । ପୁଣି ଗୁରୁଜନଙ୍କୁ 'ପ୍ରଶଂସି' କହିବା ଠିକ୍ ଲଘୁଜନ ପକ୍ଷରେ ସାଜେ ନା । ନିଜର ସମାସ୍କନ୍ଧ ବା ନିଜଠାରୁ ଲଘୁଜନଙ୍କୁ ପ୍ରଶଂସା କରାଯାଇପାରେ । ଏ ଉଷା ପ୍ରଥମ ଶ୍ଳୋକର ଉଷା—'ଉଷା ସୁକୁମାର ଦେହି' । 'କୀଚକବଧ'ର ସପ୍ତମ ସର୍ଗରେ ଏହି ଉଷାର ପରିଚୟ ମିଳେ :

ଅଇଲା ଉଷା-ଯୋଷିତ କୁସୁମେ ହୋଇ-ଭୂଷିତ
ଭ୍ରମର ଅଞ୍ଜନାଞ୍ଚିତ ପଦ୍ମନୟନା,
ବିହଙ୍ଗସ୍ୱନ କଙ୍କିଣି ନିକ୍ୱଣିଲା କଣିକଣି
ଜୀବ-ଚିତ୍ତ ନେଲା କିଣି କୁନ୍ଦଦଶନା,
ଅରୁଣ-ଚରଣ ସୁନ୍ଦର,
ପ୍ରଭାତ ତାରକା ମଥାମଣି ଭାସ୍କର ।

ଅତଏବ 'ତପସ୍ୱିନୀ'ର ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗର ପ୍ରଥମ ସାତୋଟି ପଂକ୍ତିରେ 'ଉଷା'ର ଯେଉଁ ପରିଚୟ ମିଳେ, ତାହା ସୌଷ୍ଠବପୂର୍ଣ୍ଣ ନୁହେଁ । ଖଣ୍ଡିତ, ସଙ୍କୁଚିତ, ଅନନ୍ୱିତ କାବ୍ୟ-କଳ୍ପନା ଓ କାବ୍ୟ-ଗଢ଼ଣରେ ଏହି ପରିଚୟ ଦୁଷ୍ଟ ।

ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗର ପରବର୍ତ୍ତୀ ପଂକ୍ତିମାନଙ୍କରେ 'ତମସା' ଓ ପରେ ପରେ 'ବନଲକ୍ଷ୍ମୀ'ର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । ଏ ସବୁରେ ବି ସେହିପରି ବହୁ ବ୍ୟବହୃତ, ମୌଳିକତାହୀନ ଉପମା ଉପମେୟର ପ୍ରୟୋଗ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଯେପରି,

ସତୀଙ୍କି ତମସା ଅଙ୍କରେ
ଘେନି ସ୍ନେହେ ଆଲିଙ୍ଗିଲା ତରଙ୍ଗ-କରେ ।

ତହୁଁ ଚଳିଲେ ସମସ୍ତେ
କମଳ-କୋମଳ ହସ୍ତେ କଳସ ଧରି,

କନ୍ୟା-ମଣ୍ଡଳେ ଜନକ-ସୁତା-କାନ୍ତ ଜନକଜନ
ସ୍ଫଟିକ ମଧ୍ୟେ ସ୍ମରକ-ପ୍ରତିଭ ପର
ବୋଇଲ, ପାଣ୍ଡବ ସଜନ,
ତୋ ପଦ-ଅରୁଣେ ମୋର ଖେଦ-ରଜନୀ ।
ବନଶ୍ରୀ ମଧୁମୋହନ ସୀତା-ହୃଦୟ ଗହନ
ବିରହ ଦାବ-ଦହନ ଶାନ୍ତକରଣେ,
ନବୀନ ଉଦୀୟମାନ ଘନପଟଳ ସମାନ
ମାନସେ ପ୍ରଶ୍ରୟମାନ ହେଲ ସେ କ୍ଷଣେ ।
ଶରଦ ସରସୀଜଳ ଫୁଟାଇ ନବ-କମଳ
ଅଳସ୍ୱନେ ଯଥା କଳହଂସ-ବଧୂରେ ।

କେବଳ ଶବ୍ଦପାଇଁ ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର, ଯେପରି,

ଉଟଜୁ ତାପସକନ୍ୟା-ଗଣଙ୍କ ଆଦର-ବନ୍ୟା
ପ୍ଲାବନେ ଜଗତ-ଧନ୍ୟା-ସଖରତନ ।
ମୋ କୋଳ-କେଳ-ଚପଳ
ସାରସ ମରାଳଦଳ
କୋକ ଯୁଗଳ ଯୁଗଳ ବକପଂକତି ।
ଦୂରୁ ଦୂରୁ ହସି ହସି
ଧାଇଁଥିବେ ଭସି ଭସି
ଭ୍ରମୁଥିବେ ଆସି ଆସି ତୋ ସନ୍ନିଧାନ···
ଯେତେବେଳେ ପୁଷ୍ପକରେ
ବାହୁଡ଼ିଗଲୁ ପୁଷ୍କରେ
ଉଭାହୋଇ ପୃଷ୍ଟକରେ···

ବା କାବ୍ୟ-ଆବେଗ ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବର୍ଜିତ ସାଦାସିଧା, ଅନାବଶ୍ୟକ ବର୍ଣ୍ଣନା, ଯେପରି,

ଅଂଧାର ଦୁଃଖ ନ ଗଣି
ଆଲୋକ ସୁଖ ନ ମଣି
ଝୁଲିଛି ଦୂର ସରଣୀ ନତ ବଦନେ···

ଖୁବ୍ ଅଳ୍ପ କେତେକ ସ୍ଥାନରେ ଯେଉଁ ଘନିଷ୍ଠ କାବ୍ୟ-ଆବେଗର ସୂଚନା ମିଳେ, ଯେପରି—

"ମାଆ ଗୋ, ମୋ ମାନସରେ ନ ଥିଲା ଆଶା ··"

ବା, "ଓହୋ ତୁ ତ ମୋ ମା' ଏ ଦେଶେ···"

ସେ ସବୁ ଅନପୁଞ୍ଜିତ କାବ୍ୟ-କଳ୍ପନା ଜଞ୍ଜାଳରେ ଆଚ୍ଛନ୍ନ ।

'ତପସ୍ୱିନୀ'ର ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗ ସାଧାରଣଭାବରେ ଗଙ୍ଗାଧର-କାବ୍ୟର ଏକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଅଂଶ ରୂପରେ ବିବେଚିତ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗର ଦୋଷ-ଗୁଣର ବିଚାର ଅନେକ ପରିମାଣରେ ଗଙ୍ଗାଧର-କାବ୍ୟର ଦୋଷ-ଗୁଣର ବିଚାର ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ସମସାମୟିକ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟ-ପ୍ରତିଭା ଗଙ୍ଗାଧର-କାବ୍ୟ-ପ୍ରତିଭାକୁ ବହୁ ପରିମାଣରେ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରିଥିଲା । ରାଧାନାଥ ଅନୁସରଣରେ ଗଙ୍ଗାଧର ନିଜର ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ କାବ୍ୟମାନ ରଚନା କରିଥିଲେ ଓ ଗଙ୍ଗାଧର-କାବ୍ୟ-କବିତାରୁ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟ-ଭାଷା ଓ କାବ୍ୟ-ଆବେଗର ଯଥେଷ୍ଟ ପରିଚୟ ମିଳେ । ରାଧାନାଥ ପ୍ରଭାବ ଫଳରେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ପକ୍ଷରେ କାବ୍ୟ ରଚନା କରିବା ହୁଏତ ସହଜତର ହେଲା; କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କର ନିଜ କାବ୍ୟ-ପ୍ରତିଭାର ପରିଣତ ବିକାଶ ସହଜ ହେଲା ନାହିଁ । ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ଯେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର କେତେକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତା, ଯେପରି, 'ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁଶଯ୍ୟା ନିକଟରେ ଉତ୍କଳ ମାତାର ରୋଦନ', 'ଉତ୍କଳ-ଭାରତୀଙ୍କ ଉକ୍ତି' ବା 'ମଳୟ ଆବାହନ' ପ୍ରଭୃତି, ବା ତାଙ୍କର ଦୀର୍ଘ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ କାବ୍ୟ-ମାନଙ୍କରେ ଯେଉଁଠି ଯେଉଁଠି ପରିଣତ କାବ୍ୟ-ପ୍ରତିଭାର ନିଦର୍ଶନ ମିଳେ, ସେସବୁ ରାଧାନାଥ ପ୍ରଭାବରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ମୁକ୍ତ । କିନ୍ତୁ ଏପରି ଉଦାହରଣର ସଂଖ୍ୟା ପ୍ରଚୁର ନୁହେଁ ଓ ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥାନରେ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟର ଦୋଷ-ଦୁର୍ବଳତା ଗଙ୍ଗାଧର-କାବ୍ୟରେ ସଞ୍ଚାରିତ ହୋଇଛି । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଅଧ୍ୟାପକ ଆଲେନ୍ ଟେଟ୍‌ଙ୍କର କବିତା ସଂପର୍କୀୟ ମତାମତ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ତାଙ୍କ ମତରେ କବିତାର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଗୁଣ ହେଉଛି ଟେନ୍‌ସନ୍ । ବସ୍ତୁର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ପ୍ରତି ଅଗ୍ରଗତି ବା ବ୍ୟଞ୍ଜନାରୁ ବସ୍ତୁପ୍ରତି ଅଗ୍ରଗତିରେ ଏହି ଟେନ୍‌ସନ୍‌ର ଉଦ୍ଭବ ହୁଏ । ଅନ୍ୟ ଭାଷାରେ ଏହାକୁ ହିଁ କାବ୍ୟଚିନ୍ତା ଓ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତିର ଘନିଷ୍ଠ ମିଳନ (fusion) ଭାବରେ ଧରାଯାଇପାରେ ବା ଅନ୍ୟ ଭାବରେ ଏଲିୟଟ୍‌ଙ୍କର "feel their thought as immediately as the odour of a rose" କାବ୍ୟର ଏହି ଗୁଣର

ହିଁ ସୂଚନା ଦେଉଛି । ଗଙ୍ଗାଧର ଓ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ଗୁରୁ ରାଧାନାଥଙ୍କର ଅଧିକାଂଶ କାବ୍ୟ-କବିତାରେ ଭାଷାର ଏହି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଓ କେନ୍ଦ୍ର ଗୁଣଟିର ପରିଚୟ ନାହିଁ । ଟେନ୍‌ସନ୍‌ର ସଙ୍ଗିଯୁକ୍ତା ପରିବର୍ତ୍ତେ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତିର ନିଷ୍ଫଳତା ହିଁ ଏସବୁ କାବ୍ୟ-କବିତାର ମୁଖ୍ୟ ପରିଚୟ । ଆଜି ଗଙ୍ଗାଧର-ଜୟନ୍ତୀର କୋଳାହଳପୂର୍ଣ୍ଣ ପୃଷ୍ଠଭୂମିକାରେ ଗଙ୍ଗାଧର କାବ୍ୟ-ପ୍ରତିଭା ଯେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର-ପ୍ରତିଭା (minor-talent) ଏହି କଥା ସ୍ମରଣରେ ରଖିଲେ ବହୁ ନିରର୍ଥକ ଓ ଅନାବଶ୍ୟକ ସମାଲୋଚନା-ସ୍ତାବକତାର ଅନ୍ତରାଳରୁ ନିର୍ଭୁଲ ବିଚାରଧାରା ସମ୍ଭବ ହୋଇ ପାରିବ, ଅନ୍ୟଥା ନୁହେଁ ।



ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଉପେନ୍ଦ୍ର ଭଞ୍ଜ

ଅଳ୍ପଦିନ ତଳେ ଉତ୍କଳ ଯୁବ ସାହିତ୍ୟ ସମାଜ ପକ୍ଷରୁ ‘କବିସମ୍ରାଟ୍ ଉପେନ୍ଦ୍ର ଭଞ୍ଜ ସୋଭେନିର୍’ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ଭଞ୍ଜଙ୍କର ସୁପରିଚିତ କେତେକ କାବ୍ୟଗ୍ରନ୍ଥରୁ ବିଭିନ୍ନ ଛାନ୍ଦ ଉତ୍କଳ ଯୁବ ସାହିତ୍ୟ ସମାଜର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା ଓ ସଭାପତି ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ବିଚ୍ଛନ୍ଦଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଇଂରାଜୀରେ ଅନୂଦିତ ହୋଇ ଏହି ପୁସ୍ତିକାଟିରେ ସନ୍ନିବେଶିତ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ଏଥିରୁ ଭଞ୍ଜଙ୍କର କୌଣସି ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ପରିଚୟ ମିଳିବ ନାହିଁ । ଅନୁବାଦକ କହନ୍ତି ଯେ ବିଦେଶୀ ପଣ୍ଡିତ-ମାନେ ଏହି ପୁସ୍ତିକାଟିରୁ ଭଞ୍ଜଙ୍କର ବିସ୍ମୟକର ଓ ବିରାଟ କବିତା-ରାଜ୍ୟର ଗୋଟିଏ ମୋଟାମୋଟି ଧାରଣା ମାତ୍ର ପାଇପାରିବେ । ସେ ଆଶା ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି ଯେ ନିକଟ ଭବିଷ୍ୟତରେ ସେ ଭଞ୍ଜଙ୍କର ସମୁଦାୟ କାବ୍ୟ-କବିତାର ଇଂରାଜୀ ଅନୁବାଦ ପ୍ରକାଶ କରି ବିଶ୍ୱ-ଦରବାରରେ ଭଞ୍ଜଙ୍କୁ ତାଙ୍କର ଯଥାଯୋଗ୍ୟ ଆସନରେ ସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ସମର୍ଥ ହେବେ ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ବିଚ୍ଛନ୍ଦବାବୁ ବୋଧହୁଏ ଭଞ୍ଜଙ୍କର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ପ୍ରଶଂସକ ତେଣୁ ସେ ଯେ ଅଗ୍ରଣୀ ହୋଇ କଳିଙ୍ଗ କବି ଭଞ୍ଜଙ୍କର ଇଂରାଜୀ ଅନୁବାଦ କରି ତାଙ୍କର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରିବାରେ ବ୍ରତୀ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ତାଙ୍କର ଯଥାର୍ଥ ମୂଲ୍ୟ ନିରୂପଣରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିବେ, ଏଥିରେ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ହେବାର କିଛି ନାହିଁ । ବରଂ ସେ ଏହି ଅନୁବାଦରେ ଯେଉଁ ସାଧନା, ଉଦ୍ୟମ ଓ ଦକ୍ଷତାର ପ୍ରମାଣ ଦେଇଛନ୍ତି ତାହା ବାସ୍ତବିକ ପ୍ରଶଂସାର ଯୋଗ୍ୟ; କିନ୍ତୁ ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ସେ ନିଜର କ୍ଷୁଦ୍ର ଭୂମିକାରେ ଉପେନ୍ଦ୍ର ଭଞ୍ଜଙ୍କୁ ଯେପରି ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ଜାତୀୟତା ଓ ଗୌରବ ସହ ଓତପ୍ରୋତ ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ କରି ଜାତିର ଯାବତୀୟ ଉନ୍ନତିର ପ୍ରତୀକ ରୂପେ ଉଦ୍ଭାବ କରିଛନ୍ତି ତାହା ପ୍ରଶଂସାର ଯୋଗ୍ୟ ନ

ହେଲେ ବି ବିବେଚନାର ଯୋଗ୍ୟ । ତେଣୁ ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଅନୂଦିତ କବିତା-ଗୁଡ଼ିକର କିଞ୍ଚିତ ଆଲୋଚନା କଲେ ବୋଧହୁଏ ଅପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ହେବନାହିଁ ।

ଏହି ସୋଭେନିର୍‌ର ସମୁଦାୟ ପୃଷ୍ଠାସଂଖ୍ୟା ହେଉଛି ଏକଶହ ଚଉରାଶି, ଓ ଏଥିରେ 'ରସିକ ହାରାବଳୀ', 'ଲାବଣ୍ୟବତୀ', 'କୋଟିବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡସୁନ୍ଦରୀ', 'ପ୍ରେମସୁଧାନିଧି' ଓ 'ରସଲେଖା' ଏହି ପାଞ୍ଚଟି କାବ୍ୟରୁ ସମୁଦାୟ ଚଉଦଟି ଛାନ୍ଦର ଇଂରାଜୀ ଅନୁବାଦ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଛି । ଯଦିଓ ଭୂମିକାରେ ଅନୁବାଦକ 'ବୈଦେହୀଶବିଳାସ'କୁ କବିଙ୍କର ଶ୍ରେଷ୍ଠ କାବ୍ୟ ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି, ତଥାପି ଏହି ସଂକଳନରେ 'ବୈଦେହୀଶବିଳାସ'ର କୌଣସି ଅନୁବାଦ ନ ଦେଖି ପାଠକ ନିରାଶ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ଯେତେବେଳେ ପୃଷ୍ଠା ଲେଉଟାଇ ସେ ଭଞ୍ଜଙ୍କର ଇଂରାଜୀ ଅନୁବାଦ ପଢ଼ିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରେ, ମୁହୂର୍ତ୍ତିକରେ ତା' ମନରୁ ସମସ୍ତ ନିରାଶ ଭାବ ଦୂର ହୋଇଯାଏ । ମନେହୁଏ, ଭଞ୍ଜଙ୍କର ଆଦୌ ଅନୁବାଦ ନ ହେବା ବରଂ ବାଞ୍ଛନୀୟ; କିନ୍ତୁ ଏପରିଭାବରେ ତାଙ୍କର ଜୀବନ ପ୍ରତି ବିକୃତ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ ଏତେ ସ୍ପଷ୍ଟ କରି ଏପରି ଲଜ୍ଜାଜନକ ଓ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଅନୁବାଦ ହେବା ଆଦୌ ବାଞ୍ଛନୀୟ ନୁହେଁ । କିଞ୍ଚିତ୍ ବିସ୍ତାରିତ ଆଲୋଚନା ବୋଧ ହୁଏ ଆବଶ୍ୟକ ।

ଅନୁବାଦ ବିଷୟରେ ଲେଖିବାକୁ ଯାଇ ବିଚ୍ଛନ୍ଦବାବୁ ତାଙ୍କ ଭୂମିକାରେ ଠାଏ ଲେଖିଛନ୍ତି···

This Souvenir Volume will contain the prose translation of certain pieces of Upendra Bhanja's poetry prepared by me. Only the ideas of Upendra Bhanja can be conveyed to the outside world through these.

ସଙ୍ଗୀତପ୍ରଧାନ ଉପେନ୍ଦ୍ର ଭଞ୍ଜଙ୍କ **କବିତାର** ଗଦ୍ୟ ଅନୁବାଦ ବ୍ୟତୀତ ଗତ୍ୟନ୍ତର ନାହିଁ । ସହଜ, ସରଳ ଓ ଆଧୁନିକ ଇଂରାଜୀ ଗଦ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଆମେ କେବଳ ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଚିନ୍ତା, ଦର୍ଶନ ଓ ତାଙ୍କ ସାହିତ୍ୟର ସାରବସ୍ତୁ ବିଭିନ୍ନ ଦେଶର ସୁଧୀ ସମାଜର ଗୋଚରକୁ ଆଣିପାରିବା । ଏଥିରେ କିଛି ଲଜ୍ଜିତ ହେବାର ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । ଆଧୁନିକ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ପଦ୍ୟ ଅନୁବାଦ ଠାରୁ ଗଦ୍ୟ-ଅନୁବାଦ କୌଣସି ଅଂଶରେ ନିକୃଷ୍ଟତର ନୁହେଁ; ବରଂ ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉନ୍ନତତର । ଏହାର କାରଣ କୌଣସି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅନୁବାଦରେ ମୂଳ

ଲେଖାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଅବ୍ୟାହତ ରହିପାରେନାହିଁ । ଯେଉଁଠାରେ ଅନୂବାଦ ଠିକ୍ ମୂଳଲେଖାପରି ସମାନ ହୃଦୟଗ୍ରାହୀ ହୋଇ ରହେ, ସେ କେବଳ ଲେଖାର ଅନ୍ତର୍ଗତ ଉଚ୍ଚ ଭାବ ଓ ଚିନ୍ତା ଯୋଗୁଁ । ତେଣୁ ଗଦ୍ୟ ଅନୁବାଦର ଯଥାର୍ଥତା ଆସେ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ କବିତାର ଗଦ୍ୟ ଅନୁବାଦ କରିବାପାଇଁ ବିଚ୍ଛନ୍ଦବାବୁ ଯେଉଁ ଇଚ୍ଛା ଭୂମିକାରେ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଓ ସମର୍ଥନଯୋଗ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ବିଚ୍ଛନ୍ଦବାବୁ ତାଙ୍କ ଇଚ୍ଛାକୁ କାର୍ଯ୍ୟରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି ତ ? ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ନିଆଯାଉ—

Driven by fate, the lover
went abroad
And there beholding the bee
Said unto it, "There is no
punishment
Higher in all the world
Than the smiting
Of the shafts of the ungovernable
Love-god." (ପୃଷ୍ଠା ୧)

ବିଚ୍ଛନ୍ଦବାବୁଙ୍କ ମତରେ କ'ଣ ଏହା କି ଆଧୁନିକ ଇଂରାଜୀ ଗଦ୍ୟ ? ତେବେ ତାଙ୍କ ମତରେ ଯଥେଷ୍ଟ ମୌଳିକତା ଅଛି, କହିବାକୁ ହେବ । ତୁଳନା କରିବାପାଇଁ ପାଖାପାଖି ଆଧୁନିକ ଇଂରାଜୀ ଗଦ୍ୟର ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ଦିଆଯାଇପାରେ । ଇଟାଲୀର କବି ଦାନ୍ତେଙ୍କର 'ଡିଭାଇନ୍ କମେଡ଼ି'ର ଅନେକ ଅନୁବାଦ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଅଛି । ବର୍ତ୍ତମାନ ଯୁଗର ଶ୍ରେଷ୍ଠ କବି ଓ ସମାଲୋଚକ ଟି. ଏସ୍. ଏଲିୟଟ୍ ତାଙ୍କର 'ଦାନ୍ତେ' ପ୍ରବନ୍ଧରେ 'ଡିଭାଇନ୍ କମେଡ଼ି'ର କେତେକ ଅଂଶର ଗଦ୍ୟ ଅନୁବାଦ କରିଛନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ଦେଉଛି—

Olive-crowned over a white veil, a lady appeared to me, clad, under a green mantle, in colour of living flame. And my spirit after so many years since trembling in her presence it had been broken with awe, without

further knowledge by my eyes, felt, through hidden power which went out from her, the great strength of the old love. (Selected Essays, p. 263)

ବୁଦ୍ଧଦବାବୁଙ୍କ ଅନୁବାଦ ଗଦ୍ୟ ନୁହେଁ କି ପଦ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏଥିରେ ମୂଳ ଲେଖାର ମିଟର ଓ ରାଇମ ତ ରକ୍ଷିତ ହୋଇନାହିଁ; ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ଏସବୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ବି ଯେଉଁ କଳ୍ପନା ଓ ସୃଜନୀଶକ୍ତିବଳରେ ଅନୁବାଦକୁ ଠିକ୍ ମୂଳ ଲେଖାପରି ମାଧୁର୍ଯ୍ୟମଣ୍ଡିତ କରାଯାଇପାରେ, ସେହି ଶକ୍ତିର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭାବ ଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ବୁଦ୍ଧଦବାବୁ ଗଦ୍ୟ ଓ ପଦ୍ୟର ସୂକ୍ଷ୍ମ ପ୍ରଭେଦ ବାରି ନ ପାରି ଉଭୟକୁ ମିଳିତ କରି ମଝିମଝିକିଆ ରାସ୍ତା ଧରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ତାଙ୍କର ଅନୁବାଦ ଠିକ୍ ସେହି ପରିମାଣରେ ଦୁର୍ବଳ ଓ ପଠନର ଅଯୋଗ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିଛି । କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବିକ୍ ଅନୁବାଦ ସମ୍ପର୍କରେ ବୁଦ୍ଧଦବାବୁଙ୍କର କୌଣସି ଘୋଷିତ ମତ ନାହିଁ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ଦେବୀପ୍ରସାଦ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟଙ୍କ ସମ୍ପାଦିତ 'Modern Bengali Poems'ର ଭୂମିକାରେ ଅନୁବାଦକ ମିଃ. ମାର୍ଟିନ କର୍କମ୍ୟାନ୍ଙ୍କର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇପାରେ । ସେ କହନ୍ତି, ବଙ୍ଗଳା କବିତାର ଇଂରାଜୀ ଅନୁବାଦ କରିବାକୁ ଯିବା ପୂର୍ବରୁ ତାଙ୍କ ସାମନାରେ ନିମ୍ନଲିଖିତ ଚାରୋଟି ପଥ ଖୋଲାଥିଲା :

(୧) ମୂଳଲେଖାର କେବଳ ଅର୍ଥ ରଖି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ଇଂରାଜୀ କବିତାରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିବା ।

(୨) ମୂଳଲେଖାକୁ ଠିକ୍ ସେହିପରି ଭାବରେ କେବଳ ଇଂରାଜୀରେ ଲେଖିଦେବା ।

(୩) ମୂଳଲେଖାର ସାହିତ୍ୟିକ, ଠିକ୍ ପଦକୁ ପଦ ଅନୁବାଦ କରିବା ।

(୪) ମୂଳଲେଖାର ଅର୍ଥ, ଉପମା ଓ ଛନ୍ଦକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରଖି, ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଇଂରାଜୀରେ ଯେପରି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ କବିତା ହୋଇ ନ ଯାଏ ସେଥିପ୍ରତି ସଜାଗ ରହି ଅନୁବାଦ କରିବା ।

ସେ ସୁଧୀନ୍ଦ୍ର ଦତ୍ତଙ୍କର 'ନାମ' କବିତାକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି ଓ କହନ୍ତି, ଏହି ସଂପର୍କରେ କୌଣସି ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ମତ ନାହିଁ । ତେବେ ବି ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ବିଭିନ୍ନ ଅନୁବାଦ, ଯେପରି ନର୍ଥଙ୍କର 'ପ୍ଲୁଟାର୍କ', ପୋପ୍ଙ୍କର

'ହୋମର୍', ମରେଙ୍କର 'ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡି', ପାଉଣ୍ଡଙ୍କର 'ଟ୍ରୁବାଡ଼ର ଓ ପ୍ରଭେନ୍‌ସାଲ' ସଙ୍ଗୀତ, ର୍ୟାମ୍‌ବୋ, ଲଫାର୍ଗୁ ପ୍ରଭୃତି ବିଭିନ୍ନ ସିମ୍ବଲିଷ୍ଟ କବିମାନଙ୍କର ଅନୁବାଦ ବା ଅତି ପାଖରେ ପେଙ୍ଗୁଇନ କ୍ଲାସିକ୍‌ସର ଦାନ୍ତେ, ଗେଟେ, ହୋମର୍ ପ୍ରଭୃତି ବିଭିନ୍ନ ଅନୁବାଦରେ କର୍କମ୍ୟାନ୍‌ଙ୍କର ବିଶ୍ଳେଷିତ ମତର କମ୍ ବା ବେଶୀ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ ।

ଷଚ୍ଚିଦବାବୁଙ୍କର ତ କୌଣସି ଘୋଷିତ ମତ ନାହିଁ; ପରନ୍ତୁ ଯଦି କେହି ଭଞ୍ଜଙ୍କର ମୂଳଲେଖା ଓ ଏ ଅନୁବାଦକୁ ମିଳେଇ ପଢ଼ିବାର ସୁଯୋଗ ଲଭ କରେ, ସେ ବୁଝିବ, ଏ ଅନୁବାଦ କେତେ ଦୁର୍ବଳ ଓ ମେରୁଦଣ୍ଡବିହୀନ । ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ତା'ର ଏହା ମଧ୍ୟ ବିଶ୍ୱାସ ହେବ ଯେ ବୋଧହୁଏ ଭଞ୍ଜଙ୍କର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ପ୍ରଶଂସକ ଭଞ୍ଜଙ୍କ କବିତାର ଘନିଷ୍ଠ ସ୍ପର୍ଶ ଓ ଶବ୍ଦମାଧୂର୍ଯ୍ୟ ଆଦୌ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ସେ କେବଳ ଇଂରାଜୀ ପାଠକ ଓ ଭଞ୍ଜଙ୍କ କବିତା ମଧ୍ୟରେ ଭଞ୍ଜଙ୍କ ସାହିତ୍ୟଠାରୁ ଆହୁରି ଦୂରତ୍ୱଗମ୍ୟ ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ଆଣି ଥୋଇଛନ୍ତି । ଅନୁବାଦ ବିଷୟରେ ଏ ମୋଟାମୋଟି ଆଲୋଚନାକୁ ଛାଡ଼ି ଆହୁରି କେତେକ ସାନ ସାନ ବିଷୟ ପ୍ରତି ନଜର ନ ଦେଇ ରହିହୁଏ ନାହିଁ । ଅନେକ ସ୍ଥାନରେ ବ୍ୟାକରଣ ଓ ଭାଷାଗତ ପ୍ରମାଦ ରହିଛି, ଅନେକ ସ୍ଥାନରେ ଠିକ୍ ଓଡ଼ିଆ ଶବ୍ଦର କ୍ରମ ଅନୁଯାୟୀ ଇଂରାଜୀ ଶବ୍ଦ ବସାଯାଇ ଅନୁବାଦ ହୋଇଥିବାରୁ ପ୍ରମାଦ ଉପୁଜିଛି, ମାତ୍ରା ବିନ୍ୟାସ ଯଥାଯଥରୂପେ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ଅର୍ଥ ଯେଉଁ ପାଠକକୁ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଭ୍ରମରେ ପଡ଼ିବାକୁ ହୁଏ । ପୁଣି 'dost', 'doth', 'goeth', 'sayeth', 'unto', 'beholdeth' ଇତ୍ୟାଦି ପୁରାତନ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅପ୍ରଚଳିତ ଶବ୍ଦର ବହୁଳ ପ୍ରୟୋଗରେ ଅନୁବାଦ କ୍ଲିଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ବାଇବେଲ, ଶେଲି, ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସ ଓ୍ୱାର୍ଥ, ହେମରଖୟାମ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କଠାରୁ ଶବ୍ଦ ନେଇ ଅନୁବାଦ ସହିତ ଯୋଡ଼ି ଏହାକୁ ଅସୁନ୍ଦର ଓ କୃତ୍ରିମ କରାଯାଇଛି । ଯେପରି —

Verily the queen of beauty comparable to a creeper of gold
Is a noose in which one's eye ares caught.

(ପୃ. ୧୦)

ସହିତ 'ଓମର ଖୟାମ'ର ପ୍ରଥମ ଶ୍ଳୋକ ତୁଳନୀୟ—

Lo ! the Hunter of the East has caught
The Sultan's Turret in a noose of light.

ପୁଣି ସେହି ପୃଷ୍ଠାରେ—

And my heart doth feel that she is a phantom of delight
Without a match in all the world.

ଏହା ସହିତ ଓ୍ୱାର୍ଡସଓ୍ୱାର୍ଥଙ୍କ ଅପରୂପ କବିତା—

She was a phantom of delight
When she first gleamed upon my sight."

ବିଶେଷ କରି ଅନୁବାଦରେ ପ୍ରଶ୍ରୟ ହୋଇ ରହିଥିବା ଅସଂଖ୍ୟ ଉପମାର କବିତାର ଅନ୍ତର୍ଗତ ଅର୍ଥସହ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷିତ ହୋଇ ନାହିଁ (ପୃ.୭୮, ପଦ ୧୨ ଓ ୧୩ ଏହିପରି ଗୋଟିଏ) । ପୁଣି ଅନୁବାଦ ଅତି ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ହୋଇଉଠିଛି ଯେତେବେଳେ ଅନୁବାଦକ 'କୋଟିବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡସୁନ୍ଦରୀ'ର ଅଷ୍ଟମ ଛାନ୍ଦ ପରି ବିଭିନ୍ନ ଅର୍ଥଜ୍ଞାପକ ଛାନ୍ଦକୁ ଇଂରାଜୀରେ ଅନୁବାଦ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରି ମୂଳ ଲେଖାର ସମସ୍ତ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ନଷ୍ଟ କରିଛନ୍ତି । ଠିକ୍ ସେହିପରି ଗୋଟିଏ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଚେଷ୍ଟା 'କୋଟିବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡସୁନ୍ଦରୀ'ର ପ୍ରଥମ ଛାନ୍ଦର ଅନୁବାଦରେ ଦେଖାଯାଏ । ଓଡ଼ିଆ ହେଉଛି—

ଯେ ବ୍ରହ୍ମହତ୍ୟା - ପାତକ - ନପାତକ ମହୀ
କପାଳ ମୋଚନ ତ୍ରିଲୋଚନ ସାକ୍ଷୀ ଯହିଁ ଯେ ।

ଇଂରାଜୀରେ ଅନୁବାଦ ହେଉଛି—

This is a spot which washeth away
the sin arising out of killing a Brahman

God Siva named Kapala mochana here is a witness to the fact. He slapped a Brahman's kapal (forehead) which did stick to his palm. And never fall off.

He got mochana (released)
From the punishment on setting his foot in this city. (ପୃ. ୧୦୨)

ମାନ୍ଧା ଓ ବ୍ୟାକରଣ ପ୍ରମାଦ ବାଦ୍ ଦେଲେ ବି ମନେହୁଏ ଏ କି ଅନୁବାଦ ! କି ଭାଷା ! ଏହି ସଂକଳନଟିରେ ଖୋଜିଲେ ଏହିପରି ଉଦାହରଣ ଆହୁରି ଅନେକ ମିଳିବ (ପୃ. ୬୮, ୭୯, ୮୩, ୮୯, ୧୧୨, ଓ ୧୧୩ ପ୍ରଭୃତି) । ବାର ପୃଷ୍ଠାରେ 'ରସିକ ହାରାବଳୀ'ର ଗୋଟିଏ ପଦର ଅନୁବାଦ ହେଉଛି—

When She doth inflate her nostrils,
Her nose ring set in motion,
Giveth the idea of an instrument,
The subtlity where of is intriguing in the extreme.

ଏହି ସଂକଳନରେ ଏଠି ସେଠି ଥିବା କେତେ ଉନ୍ନତ ଅନୁବାଦରୁ ଏହି ପଦ ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ । ଆଧୁନିକ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଥିବା ଅନୁବାଦ ସହିତ ଏହାର ତୁଳନା କଲେ ଏହା ଯେ କେତେ ଦୂର ଉଚ୍ଚକୋଟିର ତାହା ସହଜରେ ଅନୁମେୟ । ଯେସେହି କହିଥିଲେ, ମୂଳଲେଖାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଅନୁବାଦରେ ଆଣିବା ଅନୁବାଦକର ପ୍ରଥମ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ହେବା ଉଚିତ୍ । ଏହି 'ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ' ହାରା ସେ ମୂଳଲେଖାର 'ଆବେଗର ଘନତା' ବୋଲି ବୁଝିଥିଲେ । ଏଜରା ପାଉଣ୍ଡ ବି ପ୍ରାୟ ଏହି ଅର୍ଥରେ ଲେଖିଛନ୍ତି—

I do not know that I can formulate anything beyond a belief that we test a translation by the feel and particularly by the feel of being in contact with the force of a great original.

('Make It New', p. 151)

ଅନନୁଦିତ ଭଞ୍ଜଙ୍କ ପ୍ରତି ଯେଉଁ ସବୁ ବିରାଟ ବିଶେଷଣ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ଇଂରାଜୀରେ ଅନୁବାଦ କରି ଠିକ୍ ସେହି ବିଶେଷଣଗୁଡ଼ିକ ଅକ୍ଷତ ରଖିବାପାଇଁ ଅନୁବାଦକ ଇଚ୍ଛା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ସେହି ଇଚ୍ଛା ପୂରଣ ହେବ କି ? ଯଦି ପୂରଣ ନ ହୁଏ ତା'ର କାରଣ କଅଣ କେବଳ ଦୁର୍ବଳ ଅନୁବାଦ ନା ମୂଳ ଭଞ୍ଜ-ସାହିତ୍ୟରେ କୌଣସି ଦୁର୍ବଳତା ? ଏହି ଅନୁବାଦ ସଂକଳନକୁ ଭଞ୍ଜ-ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରତିନିଧି ସ୍ଥାନୀୟ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ତେଣୁ ଏହି ସଂକଳନରେ ପ୍ରକାଶିତ କବି ଭଞ୍ଜଙ୍କର ଚିନ୍ତା, ଦର୍ଶନ, ଜୀବନ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି-ଭଙ୍ଗୀର ଆଲୋଚନାରେ ଏପରି ଆଶଙ୍କାର ଯଥାର୍ଥ ଉତ୍ତର ମିଳିବ ।

ବନ୍ଧନବାବୁ ତାଙ୍କ ଭୂମିକାରେ ଲେଖିଛନ୍ତି ଯେ ଉପେନ୍ଦ୍ର-କବିତାର ସର୍ବପ୍ରଧାନ କଥା ହେଉଛି ଏହାର ସଙ୍ଗୀତ । ଅନ୍ୟ ଭାଷାରେ କାନ୍ତ-କୋମଳ ସଙ୍ଗୀତ ଉପେନ୍ଦ୍ର-କବିତାର ପ୍ରାଣ । କିନ୍ତୁ ଏ ସଙ୍ଗୀତ ବିଦେଶୀ ଭାଷାରେ ଅନୁବାଦ କରିବା ସମ୍ଭବପର ନୁହେଁ; ତେଣୁ—

Only the ideas of Upendra Bhanja can be conveyed to the outside world. (Preface V)

ଏହି ideas ବା ଭାବରାଜି କ'ଣ ଏ ବିଷୟରେ ସେ ତାଙ୍କ ଭୂମିକାରେ କୌଣସି ଆଲୋଚନା କରିନାହାନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏହି 'ଭାବ'ର ପ୍ରକୃତ ବିଷୟରେ ସେ ଦୁଇଟି ଜାଗାରେ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମେ ସେ ଉପେନ୍ଦ୍ରଭଂଜଙ୍କୁ ସେକ୍‌ସପୀୟର୍ ଓ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ସହିତ ଏକ ଆସନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟରେ ସେ ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ କବିତାକୁ ବିରାଟ, ବିଚିତ୍ର, ବିସ୍ମୟକର ହିମାଳୟ ସହିତ ତୁଳନା କରିଛନ୍ତି । ସେକସ୍‌ପୀୟର ଓ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦର୍ଶନ ନାହିଁ । ସେମାନେ ଜୀବନର କବି । ସୁଖ-ଦୁଃଖ, ବେଦନା-ଆନନ୍ଦ, ପାର୍ଥିବ-ଅପାର୍ଥିବ, ଇନ୍ଦ୍ରିୟ-ଇନ୍ଦ୍ରିୟାତୀତର ମିଳନରେ ଯେଉଁ ବିଚିତ୍ର ବିରାଟ ବିସ୍ମୟକର ଜୀବନର ସ୍ରୋତ ଯୁଗଯୁଗ ଧରି ବହିଆସୁଛି, ସେମାନଙ୍କର କବିତାରେ ସେହି ଜୀବନର ଛବି ମିଳେ । ମୁହୂର୍ତ୍ତ ଓ ଅନନ୍ତ, ସୀମା ଓ ଅସୀମର ମିଳନରେ ସେମାନଙ୍କର କାବ୍ୟ ପୁଷ୍ପିତ ଓ ବିକଶିତ । ଟି. ଏସ୍. ଏଲିୟଟ୍‌ଙ୍କ ଭାଷାରେ ସେମାନଙ୍କର କାବ୍ୟ ପଢ଼ିବା ଅର୍ଥ ଜୀବନକୁ ଉପଭୋଗ କରିବା । ବନ୍ଧନବାବୁ ଏହିମାନଙ୍କ ସହିତ ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ସମାନ ଆସନ ଦେଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏହି ଅନୁବାଦ-ସଂକଳନଟି ସମୁଦାୟ ପଢ଼ିସାରିବା ପରେ ପାଠକ ମନରେ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ, ମଣିଷ କେତେ ଦୂର ଅନ୍ଧ ସ୍ତାବକ ହେଲେ ଏହିପରି ମତ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ସାହସ କରିପାରେ । ବନ୍ଧନବାବୁ ନିଜେ ଏହା ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି :

Hero worship for unfortunate reasons was decidely on the wane in this land for some time. (A Short Sketch, iii)

ଦୂର ହୋଇଯାଇଥିବା ଏହି ବ୍ୟାଧିଗ୍ରସ୍ତ 'hero worship'କୁ ବନ୍ଧନବାବୁ ପୁଣି ଫେରେଇଆଣିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରିଛନ୍ତି । ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ସେକ୍‌ସପୀୟର, ରବୀନ୍ଦ୍ର ଓ ହିମାଳୟ ସହିତ ତୁଳନା କରିବା ପଛରେ କି ଯୁକ୍ତି ଅଛି ? ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ

କବିତାର ସାରବସ୍ତୁ କଅଣ ତା'ର ଆଲୋଚନା ହୋଇଛି କି ? ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ କବିତାରେ କିଛି ସାରବସ୍ତୁ ଅଛି କି ? ଉପେନ୍ଦ୍ର ଓ ଜୀବନ, ଏ ଦୁଇ ଭିତରେ ଦୁଇ ମେରୁର ବ୍ୟବଧାନ ନାହିଁ ତ ? ପ୍ରତିନିଧି ସ୍ଥାନୀୟ ଏହି ସଂକଳନର ଆଲୋଚନାରେ ଏହି ଯୁକ୍ତି ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବ ।

କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ ଏକମାତ୍ର ମୁଖ୍ୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ହେଉଛି ନରନାରୀର ପ୍ରେମ । ଆରମ୍ଭରୁ ଶେଷପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଛାନ୍ଦ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ପଦ ଏପରି କି ବିଭିନ୍ନ ବାକ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ସଂଯୋଗକାରୀରୂପେ ପ୍ରେମ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇ ରହିଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଉପମା, ପ୍ରତ୍ୟେକ ବର୍ଣ୍ଣନା ତାର ସ୍ୱରରେ ଘୋଷଣା କରୁଛି ପ୍ରେମରେ ଜୀବନର ଆରମ୍ଭ, ପ୍ରେମରେ ବିକାଶ ଓ ପ୍ରେମରେ ସମାପ୍ତି । ପ୍ରେମ ବିନା ନରନାରୀର ଅବସ୍ଥିତି କଳ୍ପନା କରିଯାଇପାରେ ନାହିଁ, ପ୍ରେମ ଓ ମଣିଷର ଜୀବନ ଓତପ୍ରୋତ-ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ, ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ, ଅଭିନ୍ନ । ଏହି ପ୍ରେମ-ଅବଧାରଣାର ପ୍ରଥମ ସୂଚନା ସୂଚିପତ୍ରରୁ ମିଳେ । ସମୁଦାୟ ଚଉଦଟି ଛାନ୍ଦରୁ ଗୋଟିଏ ଛାନ୍ଦରେ ପୁରୁଷୋତ୍ତମଙ୍କ ବନ୍ଦନା କରାଯାଇଛି । ଅନ୍ୟ କେତୋଟି ଛାନ୍ଦ ହେଉଛି—

(1) Torn from the belov:d, (2) The charming one, (3) Pangs of Separation, (4) Love pangs in winter, (5) Union in dream, (6) Torn after union in a dream, (7) To the Treasure of his life, (8) Rains, Winter, and Summer, (the grief of the beloved), (9) In praise of canjugal felicity, (10) Thought of her love, (11) To the beloved, (12) The cloud messenger (to the beloved).

ସାଧାରଣଭାବରେ 'ପ୍ରେମ' କହିଲେ ବହୁତ କିଛି ବୁଝାଯାଏ । ପ୍ରେମ ମାନବର ଆଦିମତମ ଓ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ପ୍ରବୃତ୍ତି । ପ୍ରେମକୁ ନେଇ ପୃଥିବୀର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସାହିତ୍ୟ ରଚିତ ହୋଇଛି । ଯୁଗେ ଯୁଗେ ପ୍ରେମ ଯୋଗୁଁ ମାନବ ସଭ୍ୟତା ଓ ସଂସ୍କୃତିର ଅଗ୍ରଗତି ସାଧିତ ହୋଇଛି, ମାନବ ଆତ୍ମା ପରିପୂର୍ଣ୍ଣତମ ଶାନ୍ତି ଲାଭ କରିଛି । କିନ୍ତୁ ପ୍ରେମର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ୱରୂପ ରହିଛି ଏବଂ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଲୋଚନା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ସେହି ଅବସ୍ଥାରେ ପ୍ରେମର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ୱରୂପ କଣ ସେ ବିଷୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ରହିବା ଉଚିତ । ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ପ୍ରେମ ହେଉଛି ନରର ନାରୀପ୍ରତି କାମଜ

ବା ଦୈହିକ ପ୍ରେମ । ତାଙ୍କର ନାୟିକାପ୍ରତି ନାୟକର ଆକର୍ଷଣ ଠିକ୍ ଏକ ପଶୁର ଅନ୍ୟ ପଶୁ ପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣ ପରି । ନାରୀର ମାଂସଭୋଗର କାମନା ବ୍ୟତୀତ ପୁରୁଷର ଅନ୍ୟ କିଛି କାମନା ନାହିଁ । ଏହି ଇଚ୍ଛା ବା ଅଭିଳାଷ ତା'ର ସମସ୍ତ ଜୀବନକୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରି ରହିଛି । ଏହା ହିଁ ତାର ଚରମତମ ବା ପ୍ରଧାନତମ କାମନା—

There is, was or will be no bliss
higher than love.
Or felicity more covetable than
to mingle in the beloved's person.
The source of such bliss and
felicity is alone she" (p. 2)

What enjoyment can heaven afford when 'Moksha' (release from mundane sufferings) meaneth the untying of the knot of the 'Sari' on the waist of the loved one. (p. 6)

Oh where is in the three worlds
Another as worthy of praise as she ? (p. 20)

The lovely damsel is the life of my life (p. 25)

There is nothing greater in the world than a female. (p. 62)

ଏହି ଅତିପାର୍ଥିବ ଓ ମାଂସାଶୀ ପ୍ରେମର ଶ୍ରେଷ୍ଠତମ ପ୍ରକାଶ ହେଉଛି ୧୩୮ ପୃଷ୍ଠାରେ—

Most valued treasure is love.
And felicity par excellence is coition.
From coition doth emerge love.
And from love coition.
The creator hath forged naught love higher than
a female.

And She verily is a creator of love and coition.
The mind of the death-god
And of the love-god who captivateth all
These three, love, coition, and female
do move to raptures.

ମାଂସ-ପୁଷ୍ଟା ଯୁବତୀ, ଓ ରତିବିଳାସୀ ନାରୀ—ଏହା ହିଁ ଉପେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରେମର ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିଚୟ । ଏହା ନିକଟରେ ରାଜ୍ୟ, ଧନ, ସ୍ୱର୍ଗ, ଧର୍ମ, ବନ୍ଧୁବାନ୍ଧବ, ପରିବାର ସବୁ ତୁଚ୍ଛ । ଯେଉଁ ଯୁବକ ଯୁବତୀ-ନାରୀର ନଗ୍ନ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଉପଭୋଗ କରିପାରିଛି ଓ ତାହା ସହିତ ଦିବାରାତି ରତିରେ ମଗ୍ନ ହୋଇପାରିଛି, ସେ ତ୍ରିଲୋକରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସୌଭାଗ୍ୟବାନ୍ । ତେଣୁ ପୁସ୍ତକର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ବହୁବାର 'coition'ର ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇଛି ଓ ଏହାହିଁ ଜୀବନର ଚରମ ଲକ୍ଷ୍ୟ ବୋଲି ଜୋର ଦେଇ କୁହାଯାଇଛି । ଏପରିକି ପୃଷ୍ଠା ୬ରେ ବିପରୀତ ରତିର ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦିଆଯାଇଛି ।

There is no festive joy in the world
So exhilarating
As to have the beloved as the active
Partner in the coitus,
And to have to behold while lying passive
The hanging braid of her hair, and the jewel
On her nose-ring set in motion due to her
movements.

ପୁଣି ପୃଷ୍ଠା ୧୫ରେ ନାରୀର genital part ବିଷୟରେ ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦିଆଯାଇଛି—

On taking off her attair
And on gazing on her thighs
I felt that here hath she
Kept concealed the nectar of her love
in a cup of gold.

ପରପଦରେ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ତଦ୍ରୂପ ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନା ।

ଏହା ହିଁ ଉପେନ୍ଦ୍ରଭଞ୍ଜ—କଳିଙ୍ଗର କବିସମ୍ରାଟ୍ । ବିଚ୍ଛନ୍ଦବାବୁ ଏହାଙ୍କର ଗୌରବ ପ୍ରଚାରରେ ବ୍ରତୀ ହୋଇଛନ୍ତି—ଏହାଙ୍କୁ ଓଡ଼ିଆ ଜାତୀୟତାର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ପ୍ରତୀକ ଓ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ନବଜାଗ୍ରତ ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରିୟତମ ସନ୍ତାନରୂପେ ଘୋଷଣା କରିଛନ୍ତି । ଏହି ବିରାଟ ବିପୁଳ ଜୀବନ ପ୍ରତି ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ କଅଣ ଏହି ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ, ଅତିମାତ୍ରାରେ ଇନ୍ଦ୍ରିୟଲୋଲୁପ ପ୍ରେମ । ଜୀବନ ସହ ଏହାର ସଂପର୍କ କଅଣ ? ମାନବସମାଜ, ପ୍ରକୃତି, ଭଗବାନ ଏ ସବୁର କି ତତ୍ତ୍ୱ ତାଙ୍କ କବିତାରେ ମିଳେ ? ଜୀବନର ଘନ ଗମ୍ଭୀର ରହସ୍ୟର ସମାଧାନର କି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ସେ ଦେଇଛନ୍ତି ? ନାରୀର ସ୍ପର୍ଶକାତର, ଅନୁଭୂତି ଚଞ୍ଚଳ, ଦୁଃଖ-ବେଦନା ପୀଡ଼ିତ ଗୋଟିଏ ଆତ୍ମା ଅଛି । ଏ ଖବର ସେ ରଖିଛନ୍ତି କି ? ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏହି ଅତି ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ, ବିକୃତ ଓ ଅସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟକର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଘେନି କେଉଁ ସାହସରେ ସେ ସେକ୍ସପୀୟର, ରବୀନ୍ଦ୍ର, ଦାନ୍ତେ, ଗେଟେ ବା ଏଲିୟଟ୍‌ଙ୍କ ସହିତ ସମାନ ଆସନରେ ବସିବାର ଦାବୀ କରିବେ ?

ତଥାପି ଏ ସବୁ ଆଲୋଚନା ବାଦ୍ ଦେଇ ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ସପକ୍ଷରେ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ନରନାରୀର ଅତି ପାର୍ଥିବ ପ୍ରେମ ନେଇ ମଧ୍ୟ ଅତି ଉନ୍ନତ କୋଟିର ସାହିତ୍ୟ ଲେଖାଯାଇଛି । ଯେପରିକି ବଙ୍ଗଳାର ବୈଷ୍ଣବ କବିତା, ଫ୍ରାନ୍ସର ଟ୍ରୁବାଡ଼ର ସଙ୍ଗୀତ, ଭିଓଁଙ୍କ ଟେଷ୍ଟାମେଣ୍ଟ ଓ ଇଂଲଣ୍ଡର ହେରିକ୍ ପ୍ରଭୃତି କ୍ୟାଭିଲିୟର କବିମାନଙ୍କର କବିତା । ତେଣୁ ଏ ବିବେଚନାରେ ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ କବିତା ନିକୃଷ୍ଟ କାହିଁକି ହେବ ? କିନ୍ତୁ ଏସବୁ କବିତାର ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ ହେଉଛି ତନ୍ମୟତା ଓ ସରଳତା ଏବଂ କେବଳ ଏହି ଯୋଗୁ ହିଁ ଏଗୁଡ଼ିକ ଏତେ ହୃଦୟଗ୍ରାହୀ ଓ ସୁନ୍ଦର । ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ କବିତାରେ ଏହି ଗୁଣସବୁର ଏକାନ୍ତ ଅଭାବ ଏବଂ ଏହି ଯୋଗୁ ହିଁ ଏହା ସମପରିମାଣରେ ନିରସ ଓ ବିକ୍ଷିପ୍ତ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ କବିତାରେ ଉପମାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ ।

ଏହି ଅନୁବାଦ-ସଂକଳନର ପ୍ରତି ପୃଷ୍ଠାରେ ପ୍ରଚୁର ଉପମା ଭରି-ରହିଛି । ମୂଳ ବର୍ଣ୍ଣନା ଅନୁପାତରେ ଉପମାର ପରିମାଣ ବହୁତ ବେଶୀ । ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉପମା-ବନ୍ୟାର ପ୍ଲାବନରେ ମୂଳ ଅର୍ଥ କ୍ଲିଷ୍ଟ ଓ ଅଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଯାଇଛି । ବିଚ୍ଛନ୍ଦବାବୁ ନିଜେ ଏହା ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ।

> In his poetry he employed figures of speech in such abundance as was never attempted by any other poet. His dexterity in this was indeed unapproachable
>
> (Preface III)

ଏବଂ ଠିକ୍ ଏହି ଅତିପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ଯୋଗୁ ହିଁ କବିତାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଖର୍ବ ହୋଇଛି । କାରଣ ଉପମା ବ୍ୟବହାରର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କବିତାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି କରିବା, ହାନି କରିବା ନୁହେଁ । ସେଥିପାଇଁ ଉପମା ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଓ ଗଭୀର ଅର୍ଥଜ୍ଞାପକ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମାମଧ୍ୟରେ ରହିବା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । କିନ୍ତୁ ଭଞ୍ଜଙ୍କର ଉପମାଗୁଡ଼ିକ ଯେପରି ଆତିଶଯ୍ୟ-ଦୋଷରେ ଦୂଷିତ, ତାଙ୍କର ବ୍ୟବହୃତ ଉପମାଗୁଡ଼ିକରେ ମଧ୍ୟ କୌଣସି ନୂତନତ୍ୱ ବା ମୌଳିକତା ନାହିଁ । ଅଧିକାଂଶ ଉପମା ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରୁ ଗୃହୀତ, ପରଂପରାଗତ । ରିଚାର୍ଡ଼ସ୍‌ଙ୍କ ଭାଷାରେ 'stock responses' ପୃଷ୍ଠା ୨୯ର ୧୪ ପଦ ଏହିପରି ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ।

O thou beauteous one, thou damsel
Newly bathed in the light of youth..
Til is thy nose, Kunda thy teeth
Red lotus thy palms, blue lotus thy eyes,
White lotus thy face, sthalapadma thy feet.

ଗଜସମ ଗତି, ପର୍ବତ ସମାନ କୁଚ, ଚନ୍ଦ୍ରପରି ମୁଖ, ଖଞ୍ଜନାକ୍ଷୀ, ଚମ୍ପକଗୌରୀ, ନାୟିକା ତାର ନୟନ ବଡ଼ିଶିରେ ନାୟକର ହୃଦମୀନକୁ ସଂଗ୍ରହ କରି ବିଷ କୁଚବେଣୀରେ ଆବଦ୍ଧ କରି ରଖୁଛି—ଇତ୍ୟାଦି ଅସଂଖ୍ୟ ଉପମାର ବିରାମ ନାହିଁ । ଏଗୁଡ଼ିକ ପଢ଼ିଯିବା ସମୟରେ ମନରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ପ୍ରକ୍ଷୋଭ ବା ଉତ୍ତେଜନା ଉଠେ ନାହିଁ । ସେମାନେ ମନରେ ଯେଉଁ ଚିତ୍ର ଚେତନା ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରନ୍ତି, ସେ ଚିତ୍ର ଯେପରି ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଠିକ୍ ସେହିପରି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା-ବିହୀନ । ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଉପମାଗୁଡ଼ିକ ବାଇବେଲର 'ସୋଲୋମନଙ୍କ ସଙ୍ଗୀତ'ର ଉପମା ସହ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରେ । ନାରୀର ରୂପବର୍ଣ୍ଣନା କରାଯାଉଛି—

This thy stature is like to a palm
tree, and thy breasts to clusters of grapes....

Thy neck is as a tower of ivory,
Thine eyes like the fishpools in
Heshbon, by the gate of Bathrabbim,
Thy nose is as the tower of Lebanon
Which looketh toward Damascus.
(chap. 7)

ଉପମାଗୁଡ଼ିକର ଉଗ୍ର ମୌଳିକତାରେ ସମସ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନା ଯେପରି ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇ ଉଠିଛି । ଏହିପରି ବର୍ଣ୍ଣନାର ସୁନ୍ଦରତମ ପ୍ରକାଶ ହେଉଛି—

A garden inclosed is my sister, my spouse,
a spring shut up, a fountain sealed. (chap. 4)

ନାରୀର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବିଷୟରେ ଯେପରି ସବୁକଥା କହିହୋଇଗଲା । ଉପେନ୍ଦ୍ର-ଭଂଜଙ୍କର ପୃଷ୍ଠା ପରେ ପୃଷ୍ଠା ପ୍ରଚୁର ଉପମାଗଦାରେ ଯାହା ଆଦୌ ସମ୍ଭବପର ହୋଇନାହିଁ, ବାଇବେଲର ଏହି ଦୁଇ ଧାଡ଼ିରେ ତାହା ଯେପରି ମୁହୂର୍ତ୍ତେ ସହଜ ଓ ସରଳ ହୋଇଯାଇଛି । ହେରିକ୍ ଠିକ୍ ଏହିପରି ଭାବରେ ଅତି କ୍ଷୁଦ୍ର କିନ୍ତୁ ଅତି ଗଭୀର ଅର୍ଥଜ୍ଞାପକ ଉପମାରେ ଯୁଲିଆ ପ୍ରତି ନିଜର ପ୍ରେମ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି ।

Whenas in silks my Julia goes
Then, then methinks how sweetly flows
That liquefaction of her clothes.

ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଉପମାରେ ସଂଯମ, ଶାଣିତା ଓ ବିଶଦତା ନାହିଁ । ଏହା କବିତାକୁ ଅଳଂକୃତ କରିବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଉପମା ଅଳଂକାରର ଗୁରୁଭାରରେ ପୀଡ଼ିତ ଓ କ୍ଲିଷ୍ଟ କରି ତୋଳିଛି । କିନ୍ତୁ ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ଯଦି ଲେଖାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ କିଛି ଶକ୍ତି ଥାଏ, ତେବେ ସେହି ଶକ୍ତି ବାହ୍ୟକ୍ଲିଷ୍ଟତା ବା ପ୍ରମାଦକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ତୀବ୍ରବେଗରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥାଏ ଓ ଲେଖା ତାହାର ବଳରେ ଭାସ୍ୱାନ ହୋଇ ରହେ । ଏଜରା ପାଉଣ୍ଡ୍ ଠିକ୍ ଏହି ବିଷୟ କହିଛନ୍ତି—

Obscurities not inherent in the matter,
obscurities due not to the thing but to the
wording are a botch and are not worth

preserving in a translation. The work lives not by them but despite them......

ଭସ୍ମରେ ଆଚ୍ଛାଦନ କଲେ ମଧ୍ୟ ବହ୍ନି ପ୍ରକାଶ ପାଇବ । ଅନୁବାଦ ଯେତେ ଦୁର୍ବଳ ହେଲେ ବି ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମୂଳଲେଖାର ଶକ୍ତି ଯେପରି ହେଲେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥାନ୍ତା । ଏଠାରେ କି ଶକ୍ତି ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ? ପଠନର ଅଯୋଗ୍ୟ ଏହି ଅନୁବାଦ ସଙ୍କଳନକୁ ଧୈର୍ଯ୍ୟ ଧରି ପଢ଼ିଗଲେ ମନରେ ଜୀବନଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ, ଅତି ସଂକୀର୍ଣ୍ଣମନା ଜଣେ କବି ଓ ତା'ର ତଦ୍ରୂପ ସାହିତ୍ୟର ଧାରଣା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ । ଏଥିରେ ଜୀବନର ଉତ୍ତାପ ନାହିଁ, ବାସ୍ତବତା ନାହିଁ; କେବଳ ଗୁଡ଼ାଏ ଶୁଷ୍କ ନୀରସ ଛନ୍ଦ, ଭାଷାଗତ ପ୍ରହେଳିକା ଓ ଗୃଢ଼ୁଷା— ଅତି ସାଧାରଣ କବିର କାବ୍ୟର ଉପକରଣ । କିନ୍ତୁ ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ସ୍ତାବକଗଣ ତାଙ୍କର କାବ୍ୟ-କବିତା ମୁଖ୍ୟତଃ ସଙ୍ଗୀତପ୍ରଧାନ ଓ ଅଦ୍ୱିତୀୟ ସଙ୍ଗୀତମୟ ବୋଲି ଦାବୀ କରି ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାଙ୍କର ମୂଲ୍ୟ ନିରୂପଣ କରନ୍ତି । ବିଚ୍ଛନ୍ଦବାବୁ ତାଙ୍କ ଭୂମିକାରେ ଲେଖିଛନ୍ତି—

> Truely national Oriya poetry is superb music and it is represented best by Upendra Bhanja. To hear his poetry set to tune is to get literaly enraptured, feasted, fed.

କିନ୍ତୁ ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ କବିତାରେ ସଙ୍ଗୀତ ଅଛି ବୋଲି କଅଣ ତାହା ଚିନ୍ତାବିହୀନ ହୋଇପଡ଼ିବ ? ଟି. ଏସ. ଏଲିୟଟ୍ ଲେଖିଛନ୍ତି—

> There is no reason why verse intended to be sung should not present a sharp visual image or convey an important intellectual meaning, for it supplements the music by another means of affecting the feeling.

ପୁଣି ଇଂରାଜୀ ଅନୁବାଦ ପଢ଼ି କିଏ କହିବ ଯେ ଉପେନ୍ଦ୍ର ଭଂଜ ଜଣେ ସଙ୍ଗୀତପ୍ରଧାନ କବି ? ରୋମାରୋଲାଁ ଜଣେ ଗୁଜୁରାଟୀ କବିଙ୍କର କବିତାର ଇଂରାଜୀ ଅନୁବାଦ ପଢ଼ି ସମଗ୍ର ଗୁଜୁରାଟୀ ଜାତିକୁ 'a nation of musicians'

ବୋଲି ଅଭିନନ୍ଦନ କରିଥିଲେ । ଠିକ୍ ସେହି ଅଭିନନ୍ଦନଟି ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମିଳିବ କି ? ଏ କଥା ସତ ଯେ ସାମନ୍ତରାଜା ଉପେନ୍ଦ୍ରଭଞ୍ଜ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ, ପ୍ରେମମୂଳକ ଓ ସଙ୍ଗୀତପୂର୍ଣ୍ଣ ବହୁ କାବ୍ୟକବିତା ଓଡ଼ିଆରେ ରଚନା କରିଥିଲେ । କିନ୍ତୁ କେବଳ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ଓ ସଙ୍ଗୀତମୟତା କଅଣ ତାଙ୍କ ସାହିତ୍ୟର ଅସଂଖ୍ୟ ଦୋଷଦୁର୍ବଳତାର କ୍ଷତିପୂରଣ କରିଦେବ ? ଯେଉଁ କବି ଜୀବନର ସତ୍ୟକୁ ପାଶୋରିଦେଇ, ଜୀବନଠାରୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ତାର କାବ୍ୟକବିତାରେ ଏକ ଅବାସ୍ତବ ଓ ଅସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟକର ପରିବେଶ ଗଢ଼ିବାକୁ ସର୍ବଦା ଚେଷ୍ଟା କରିଛି, ସାହିତ୍ୟ, ଜୀବନ ଓ ସଂସ୍କୃତିର ଅଭ୍ୟୁଦୟରେ ତାର ସ୍ଥାନ କେଉଁଠି ? ଆଜି ଏ ସବୁକୁ ବିଚାର କରିବାକୁ ଅଛି ଓ ଉପେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ କବିତାର ଇଂରାଜୀ ଅନୁବାଦ କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଏହାସବୁ ବିଚାରିବାର ଥିଲା ।



ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକଳା

ଆଧୁନିକ ମାନବଜୀବନର ସ୍ଥିତି ଅତି ଜଟିଳ । ସାଧାରଣଭାବରେ ଏହି ଜଟିଳତାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି ବର୍ତ୍ତମାନର ଯନ୍ତ୍ର ଓ ଶିଳ୍ପ ସଭ୍ୟତା ଓ ଏହାର ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ପରିଣତି । କୃଷି-ସଭ୍ୟତା ଲୋପପାଇବା ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ଏହି ସଭ୍ୟତା ଅନ୍ତର୍ଗତ ଜୀବନ୍ତ ଓ ସଂହତ ଗୋଷ୍ଠୀ-ଜୀବନ ବି ଲୋପପାଇଗଲା, ଓ ଯନ୍ତ୍ର ଓ ଶିଳ୍ପ ସଭ୍ୟତାର ପ୍ରସାର ଓ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଫଳରେ ସହର ଓ ସହରତଳିର ଆଧୁନିକତା ଓ ନିର୍ଜନ ବ୍ୟକ୍ତି-ଜୀବନ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କଲା । ପ୍ରାୟ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନର ଆରମ୍ଭ ଓ ବିଶେଷ କରି ଗତ ଶହେ ବର୍ଷଭିତରେ ଏହି ନୂତନ ସଭ୍ୟତାର ଦ୍ରୁତ ବିସ୍ତୃତି ଫଳରେ ଆଜି ସମଗ୍ର ମାନବଜୀବନ ଏହି ସଭ୍ୟତାର କ୍ଷୟକାରୀ ପ୍ରଭାବରେ ପୀଡ଼ିତ । ଏହାହିଁ ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳର ଇତିହାସର ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ଘଟଣା । ଆଧୁନିକ ଯନ୍ତ୍ର-ସଭ୍ୟତାର ଗୃହରେ ପୁରାତନ ଜୀବନ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀ-ଜୀବନ ଲୋପପାଇଯାଉଛି ଓ ପ୍ରାୟ ଲୋପପାଇ-ଗଲାଣି । ଏହି ଶିଳ୍ପ-ସଭ୍ୟତା ଓ ଏହାର ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ପ୍ରେସ୍, ବିଜ୍ଞାପନ, ଶସ୍ତା ଉପନ୍ୟାସ ବା ରେଡ଼ିଓ, ଟେଲିଭିଜନ୍ ଓ ସିନେମା ପ୍ରଭୃତି ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଅନୁଷ୍ଠାନ-ମାନଙ୍କର କୁଫଳ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ସମାଜ ଜୀବନରେ ଅତି ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏସବୁର ସମ୍ମିଳିତ ପରିଣତି ଏପରି ଏକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଓ ଜୀବନପ୍ରଣାଳୀର ସୂଚନା ଦିଏ, ଯାହା କି ଗଭୀର ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧରେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିବା ସଚେତନ ବ୍ୟକ୍ତିପକ୍ଷରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏ ଯେପରି ଏକ ସୁସ୍ଥ, ଆଲୋକିତ ଜୀବନ ପରିବର୍ତ୍ତେ ଏକ ଅସୁସ୍ଥ, ଅନ୍ଧକାର ଜୀବନକୁ ବରିନେବାପରି । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଇଂରାଜୀ କବି ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସ୍‌ୱାର୍ଥଙ୍କର ବିଶ୍ଳେଷଣ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ସେ କହନ୍ତି ଯେ ଆଗକାଳରେ ଜଣା ନ ଥିବା ଅନେକଗୁଡ଼ିଏ କାରଣ ବର୍ତ୍ତମାନ ସମୟରେ ମିଳିତଭାବରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରୁଛନ୍ତି ଓ ଏହି ସମ୍ମିଳିତ କାରଣର

ଆକ୍ରମଣ ଫଳରେ ମଣିଷର ବସ୍ତୁରଶକ୍ତି ଲୋପପାଇଛି, କାର୍ଯ୍ୟ କରିବାର ଇଚ୍ଛା ନଷ୍ଟ ହୋଇଛି ଓ ପରିଣାମରେ ଏକ ମୋହଗ୍ରସ୍ତ ଜଡ଼ତାରେ ତା'ର ସମଗ୍ର ସତ୍ତ୍ୱ ସଂକୁଚିତ ହୋଇଯାଇଛି । ଲରେନ୍ସଙ୍କ ଭାଷାରେ ଏହା ହିଁ anti-life—ଯାହା ଜୀବନର ସୁନ୍ଦର ସର୍ବାଙ୍ଗୀଣ ଉନ୍ନତିରେ ସାହାଯ୍ୟ ନ କରି ବିରୋଧ କରେ । ଆଧୁନିକ ଜୀବନରେ ଏହି anti-life ପ୍ରବଳଭାବରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଓ ଏହି ଜୀବନର ମୂଲ୍ୟାୟନ ଓ ବିଶେଷ କରି ଏହି ଜୀବନ ଓ ସମାଜର ପରିପ୍ରେକ୍ଷିତରେ ନାଟକର ବସ୍ତୁରରେ ଏକଥା ସ୍ମରଣ ରଖିବା ବିଧେୟ ।

ନାଟ୍ୟକାରର କାର୍ଯ୍ୟ ଓ ଅନୁଭବ କବି ବା ଔପନ୍ୟାସିକର କାର୍ଯ୍ୟ ବା ଅନୁଭବଠାରୁ ଭିନ୍ନ ନୁହେଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଜୀବନ ସମ୍ବନ୍ଧିତ ଜଡ଼ିତ ଓ ଜୀବନର ଅନୁଭବ, ଓ ଜୀବନର ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସମାନଭାବରେ ଯତ୍ନଶୀଳ । ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅନୁଭୂତି ପ୍ରକାଶର ମାଧ୍ୟମ ଏକ—ଭାଷା; ଯଦିଓ ନାଟ୍ୟକାରର ପ୍ରକାଶର ପ୍ରଣାଳୀ କବି ବା ଔପନ୍ୟାସିକର ପ୍ରଣାଳୀଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଏହା ଅଧିକତର ଦୃଶ୍ୟମାନ, ଓ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅନୁଭୂତିର ସଞ୍ଚାରଣ ଅପେକ୍ଷାକୃତ ସୀମିତ ସମୟ ଓ ସ୍ଥାନ୍ତରର ଭିତରେ ସାଧିତ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ସମସାମୟିକ ଜୀବନର ଉପଲବ୍ଧି, ବିଶେଷ କରି, ସମସାମୟିକ ଜୀବନରୁ ଉଦ୍ଭୂତ ଓ ଏହି ଜୀବନପ୍ରତି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶିଳ୍ପୀର କାବ୍ୟଦୃଷ୍ଟି ବସ୍ତୁରରେ ନାଟ୍ୟକାର, କବି ଓ ଔପନ୍ୟାସିକ ପ୍ରତ୍ୟେକର କାର୍ଯ୍ୟ ସମାନଭାବରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଆଧୁନିକ କାଳରେ ଶିଳ୍ପୀର କାବ୍ୟ-ଦୃଷ୍ଟି ସୀମିତ ଓ ଖଣ୍ଡିତ । ଶିଳ୍ପୀର ଉପଲବ୍ଧି ଏକ ନଷ୍ଟ ଓ ବିଧ୍ୱସ୍ତ ସମାଜ ଓ ଜୀବନର ଉପଲବ୍ଧି । ଏହି ଜୀବନର ପ୍ରତିଭୂ ଟାଇରେସିଅସ୍ । ସେ ଦ୍ରଷ୍ଟା ପୁଣି ନାୟକ । ସେ ଏକ ବିକୃତ ଓ ମୋହଗ୍ରସ୍ତ ଜୀବନକୁ ଦର୍ଶନ କରେ; ପୁଣି ଏହି ଜୀବନର ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ସେ ନିଜେ ପୀଡ଼ିତ ଓ ତ୍ରସ୍ତ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଚେକଫଙ୍କର ନାଟକ 'ଚେରି ବଗିଚ୍ଚ'ର ୨ୟ ଦୃଶ୍ୟର କିଛି ଆଲୋଚନା କରିଯାଇପାରେ । ଏଥିରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଅଛି ଓ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରମାନେ ଚେରି ବଗିଚ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ନିଜର ମତାମତ ଦେଉଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏସବୁର ଅନ୍ତରାଳରେ ଦୃଶ୍ୟର ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ପୁରାତନର ବିଲୋପ ଓ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ୨ୟ ଦୃଶ୍ୟକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଲିରିକ୍ କବିତା ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଯାଇପାରେ । ଦୃଶ୍ୟର ସେଟିଂ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ।—

ଗୋଟିଏ ପଡ଼ିଆ, ଗୋଟିଏ ପରିତ୍ୟକ୍ତ ଗୀର୍ଜାଘର, ଭଙ୍ଗାକାନ୍ଥ, କିଛି ଦୂରରେ କୃଷ୍ଣ ଓ କବରଖାନାର ପଥର ପରି ବଡ଼ ବଡ଼ ପଥର । ଗୋଟିଏ ପାଖରେ ତେଶ ଗଛ, ଗଛଗୁଡ଼ିକ ଓ ଡୋଭା । ଦୂରରେ ଟେଲିଗ୍ରାଫ୍ ଖୁଣ୍ଟର ଧାଡ଼ି, ଓ ବହୁତ ଦୂରରେ, ପାଗ ଭଲ ଥିଲେ, ବଡ଼ ସହରର କୋଠାବାଡ଼ି ଦୃଷ୍ଟିହୁଏ । ସୂର୍ଯ୍ୟ ଅସ୍ତପ୍ରାୟ । ଏକ ଗାଉଁଲି ଅଳସ ଅପରାହ୍ଣରୁ ଦୃଶ୍ୟର ଆରମ୍ଭ । ଏପିଡ଼ୋଭ ଗିଟାର୍ ବଜାଉଛି ଓ ଜମିଦାରଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଚାକରମାନେ ନାନା ବାଜେ ଗପ ଗପୁଛନ୍ତି । ଏହା ହିଁ ସେମାନଙ୍କର ଅଭ୍ୟାସ—ନିଜ ନିଜର ଆତ୍ମପ୍ରଶଂସା କରିବା, ଓ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ପ୍ରେମଗପ ଗପିବା । ଏ ଅତି ଲଘୁ ପରିବେଶ । କିଛି ସମୟ ପରେ ସେମାନେ ଚୁପ୍ କରିଗଲେ, ଓ ଗୃହଜନମାନେ ଆସୁଥିବାରୁ ଅନ୍ୟସ୍ଥାନକୁ ଚାଲିଗଲେ । ଲୁବଭ୍, ଗେଇଭ ଓ ଲୋପାହିନ୍ ଆସିବା ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ପରିବେଶ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳିଗଲା । ନିରକ୍ତି, ହତାଶା ଓ ଭୟ ସବୁ ସେପରି ଚାରିପାଖରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠିଲା । ଲୁବଭ୍ ଓ ଗେଇଭ ନିଜ ନିଜର ମାନସିକ ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ପୀଡ଼ିତ ଓ ବିବ୍ରତ । ସେମାନଙ୍କୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରି ଯେତେବେଳେ ବିରକ୍ତ ହୋଇ ଲୋପାହିନ ଚାଲିଯିବାକୁ ଉଦ୍ୟତ, ଲୁବଭ୍ କହୁଛି—'ଆହା-ହା, ଯାଅନା, ତୁମେ ଥିଲେ ଟିକେ ଭଲ ଲାଗୁଛି ।' ତା'ପରେ ସମସ୍ତେ ଚୁପ୍ କରିଗଲେ, ଓ ଦୂରରୁ ଅର୍କେଷ୍ଟ୍ରାର ସଙ୍ଗୀତ ଶୁଣାଗଲା, ଓ ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ଦର୍ଶକ ସଂଧ୍ୟାର ଶାନ୍ତ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତେ ଦୂର ଶିଳ୍ପ ସହରର କୋଠାବାଡ଼ିର କଳା କଳା ଛାଇ ଓ ଆଗତପ୍ରାୟ ଅନ୍ଧକାର ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ହୋଇଉଠେ । ତା'ପରେ ପୁଣି କିଛି ଏଆଡ଼ୁ ସେଆଡ଼ୁ କଥା ପରେ ସମସ୍ତେ ନୀରବ ହେଲେ । ଏଥର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୀରବତା, ଓ ସେହି ନୀରବତା ଭିତରେ ବୁଢ଼ା, ପୁରୁଣା ଚାକର ଫର୍ସ ଗେଇଭଙ୍କ କୋଟ୍ଟା ଆଣି ତାଙ୍କୁ ପିନ୍ଧାଇଦେଲା । ସେ ମନକୁ ମନ ବକବକ ହୋଇ ବକୁଛି । ତା' କଥାରୁ ଜମିଦାରର ପୁରୁଣା ଗୌରବ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନର ଜୟମାନ ଅବସ୍ଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ । ଦର୍ଶକ ଏହି ବିଧ୍ୱସ୍ତ ଜୀବନ କଥା ଭାବୁ ଭାବୁ ହଠାତ୍ ଭଙ୍ଗା ଗୀର୍ଜା ଓ କବରଖାନାର ପଥର ବିଷୟରେ ସଚେତ ହୋଇ ଉଠେ । ଏହି ସମୟରେ ଆନଆ, ଭାରିଆ ଓ ଟ୍ରଫିମଭର ତରୁଣ ସ୍ୱର ଦୂରରୁ ଶୁଣାଗଲା, ଓ ସେମାନେ ପାଖକୁ ଆସିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସେମାନଙ୍କର କଥାବାର୍ତ୍ତା ବିଶେଷକରି ଟ୍ରଫିମଭର ଉଚ୍ଚ ଆଶାରେ ତରୁଣର ଶକ୍ତି ଓ ବିଶ୍ୱାସ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଲା । ପରେ ପରେ ସମସ୍ତେ ଯେତେବେଳେ ନୀରବ ହେଲେ, ଏପିଡ଼ୋଭର ଗିଟାର୍

ପୁଣି ଶୁଣାଯିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଦର୍ଶକ ସନ୍ଧ୍ୟାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ କ୍ଷୟପ୍ରାପ୍ତ ଜମିଦାରୀର ସଙ୍ଘର୍ଷ ଓ ଦାୟିତ୍ୱରୁ ମୁକ୍ତିର ଉପାୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଶାବାନ୍ ହୋଇଉଠେ । କିନ୍ତୁ ଏ ଶେଷ କଥା ନୁହେଁ । କାରଣ ଠିକ୍ ପରେ ପରେ ସେଟିଂର ସୂଚନା—ସମସ୍ତେ ଚୁପ୍‌ଚାପ୍ ବସିରହିଲେ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନିଜ ନିଜର କଥା ଚିନ୍ତା କରୁଛନ୍ତି । ଫରସ୍ ମନକୁ ମନ ବକ୍‌ବକ୍ ହେଉଛି । ହଠାତ୍ ଦୂରରେ ଗୋଟାଏ କଅଣ ଶବ୍ଦ ହେଲା—ଯିତେ ଯେପରି ଶୂନ୍ୟ ଆକାଶରୁ; ଯିତେ ଯେପରି କେଉଁଠି କ'ଣ ଭାଙ୍ଗିଗଲା, ମରିଗଲା । ବଡ଼ କରୁଣ ! ସମସ୍ତେ ବିବ୍ରତ ହୋଇଉଠିଲେ, ବିଭିନ୍ନ ମତାମତ ଦେଲେ, ଶେଷକୁ ହସ୍ତ ସଙ୍କୁଚିତ ହୋଇ ସ୍ଥାନ ପରିତ୍ୟାଗ କରି ଚାଲିଗଲେ । ସୂର୍ଯ୍ୟ ବୁଡ଼ିଗଲାଣି । ଆକାଶରେ ଥଣ୍ଡା, କରୁଣ ଜହ୍ନ । ଚେରି ବଗିଚା ଅନ୍ଧକାରରେ ଲୁପ୍ତ, ଶେଷକୁ ଯେତେବେଳେ ଆନିଆ ଓ ଟ୍ରଫିମଭ ଦୌଡ଼ି ନଈକୂଳକୁ ଚାଲିଗଲେ, ଦୂରରୁ ଭାରିଆ ବିଚଳିତ ଭାବରେ ଆନିଆକୁ ଡାକୁଛି ।

ଏହା ହିଁ ଚେଖଫ୍‌ଙ୍କ ଥିଏଟରର କବିତା । ଏଥିରେ ମାର୍କ୍‌ସଙ୍କ ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ବା ଶ'ଙ୍କର ଯୁକ୍ତିଶୀଳତା ନାହିଁ । କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆବେଗକୁ ସେ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁନାହାନ୍ତି । ଏଠାରେ ସେଟିଂ ଓ ଚରିତ୍ର ପରସ୍ପରକୁ ଏକ ଗଭୀର ବ୍ୟଞ୍ଜନାରେ ଉଦ୍ଭାସିତ କରୁଛନ୍ତି । ବିଭିନ୍ନ ଚିନ୍ତ, ଅନୁଭୂତି ଓ ଉପଲବ୍‌ଧି ଘନିଷ୍ଠଭାବରେ ମିଳିତ ହୋଇ ଯେଉଁ ଗଭୀର କାବ୍ୟ-ଦୃଷ୍ଟିର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି, ତାହା ଦର୍ଶକ ସମ୍ମୁଖରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ 'ଚେରି ବଗିଚା'କୁ ସଫୋକ୍ଲିସ୍‌ଙ୍କର ନାଟକ 'ରଜା ଇଡ଼ିପସ୍' ସହିତ ତୁଳନା କଲେ ମନେହୁଏ ଯିତେ ଯେପରି ଚେଖଫଙ୍କ ଜୀବନ-ବିଶ୍ଳେଷଣରେ କିଛି ଅଭାବ ରହିଗଲା । 'ଚେରି ବଗିଚା'ର କାବ୍ୟ-ଦୃଷ୍ଟିକୁ ପ୍ରାୟ ଏଲିୟଟ୍‌ଙ୍କ କାବ୍ୟ-ଦୃଷ୍ଟି ସହିତ ତୁଳନା କରିହେବ । କିନ୍ତୁ ମନେହୁଏ, ଏ ଦୃଷ୍ଟି ଯେପରି ଖଣ୍ଡିତ, ସୀମିତ । 'ରଜା ଇଡ଼ିପସ୍' ନାଟକର ଜୀବନର ପ୍ରସାର ଓ ଅପୂର୍ବ ସଂହତି ଏଥିରେ ନାହିଁ । ଏହାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଯେ 'ଚେରି ବଗିଚା' କଳାସୃଷ୍ଟି ଦିଗରୁ ନ୍ୟୂନ । ବରଞ୍ଚ ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳର ଓ ସବୁ ସମୟର ଏହା ଏକ ଅତି ଉନ୍ନତ କଳା-ସୃଷ୍ଟି ଓ 'Waste Land' ଓ 'Women in Love' ପରି ଏଥିରେ ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଜଟିଳତାର ଯଥାର୍ଥ ଉପଲବ୍‌ଧି ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିଛି । 'ରଜା ଇଡ଼ିପସ୍' ଓ 'ଚେରି ବଗିଚା'ର ବିଭିନ୍ନତା ସଫୋକ୍ଲିସ୍ ଓ ଚେଖଫ୍‌ଙ୍କର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଭିନ୍ନ ସମୟର ପ୍ରଭାବପ୍ରସୂତ ।

ନାଟକ ସଂପର୍କରେ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ଯୁବରାଜ ହାମଲେଟ୍ ଉପଦେଶ ଦେଇଥିଲେ । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ଜୀବନର ପ୍ରତିଫଳନ କରିବା । ପୁଣି ସମସାମୟିକ କାଳକୁ ତା'ର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦେହ, ରୂପ ଓ ଗୁଣରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଅନ୍ୟତମ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ହାମଲେଟ୍ ଉପଦେଶ ଦେବାବେଳେ ନିଜ ସମୟର ଥିଏଟର କଥା ହିଁ ଭାବୁଥିଲେ, ଯେତେବେଳେ ରାଣୀ ଏଲିଜାବେଥ୍‌ଙ୍କ ଯୁଗର ନିରାଭରଣ ଓ ସରଳ ଷ୍ଟେଜ୍, ଷ୍ଟେଜ୍ ବାହାରର ବିଚିତ୍ର ଓ ବିପୁଳ ଜୀବନର ପ୍ରତୀକପରି ଥିଲା । ଥିଏଟର୍ ସେ ସମୟରେ ସମସାମୟିକ ସଂସ୍କୃତି ଓ ସମସାମୟିକ ଗୋଷ୍ଠୀ ଜୀବନର ଅଭିଜ୍ଞତାର କେନ୍ଦ୍ରସ୍ଥଳରେ । ଯେଉଁ ଜୀବନ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀ-ଜୀବନ କଥା ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି, ସେକ୍‌ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ସେହି ଗୋଷ୍ଠୀ-ଜୀବନର ଶକ୍ତି ଓ ସଂହତି ବିଦ୍ୟମାନ । ଠିକ୍ ଏହି କଥା ହିଁ ସଫୋକ୍ଲିସ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ । ଉଭୟ ସେକ୍‌ସପିୟର ଓ ସଫୋକ୍ଲିସଙ୍କର ନାଟ୍ୟକଳା ଥିଏଟର୍ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣତା ଲାଭ କରିଛି ଓ ଉଭୟଙ୍କର ନାଟକରେ ସମଗ୍ର ଜାତିର ଘନିଷ୍ଠ ଅନୁଭୂତି ପ୍ରକାଶିତ । କିନ୍ତୁ ଏହି କଥାଟି ଆଜି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଆଜି ତ ଗୋଷ୍ଠୀ-ଜୀବନ ନାହିଁ, ପୁଣି ଜାତିର ସାଂସ୍କୃତିକ ଜୀବନ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ଓ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ । ଆମେ ଆଧୁନିକ ଥିଏଟର କହିଲେ ବ୍ରଡ୍‌ୱେ ବା ଓ୍ୱେଷ୍ଟଏଣ୍ଡ୍ କଥା ହିଁ ଭାବୁ, ବା Moscow Art Theatre ଓ ବିଲାତର National Theatre କଥା ଚିନ୍ତା କରୁ; କିନ୍ତୁ ଏ କୌଣସି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଥିଏଟର, ସେକ୍‌ସପିୟର ବା ସଫୋକ୍ଲିସଙ୍କର ଥିଏଟର ପରି ଜାତିର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ ନୁହେଁ, ଯେଉଁଠାରୁ ଶକ୍ତି ଓ ବୃଦ୍ଧି ବିଚ୍ଛୁରିତ ହେଉଛି । ପୁରାତନ ଗୋଷ୍ଠୀ-ଜୀବନର ସଂହତି ପରିବର୍ତ୍ତେ ବ୍ୟକ୍ତି-ଜୀବନର ଅନ୍ତରୀଣତା ବୃଦ୍ଧିଲାଭ କରିବା ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ଥିଏଟର ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ବିଳାସ ଓ ଆମୋଦର ଉପକରଣରୂପେ ବିବେଚିତ ହେଉଛି ।

ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ଆଜି ଯଦି ଥିଏଟର୍‌ରେ କିଛି ପରିମାଣରେ ଜୀବନର ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ବିଶ୍ଳେଷଣ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରୁଛି, ସେ ବ୍ରଡ୍‌ୱେ ବା ଓ୍ୱେଷ୍ଟଏଣ୍ଡ ମାଧ୍ୟମରେ ନୁହେଁ । କେବଳ ଗ୍ରେଟ ବ୍ରିଟେନ ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ଥିଏଟର୍ ଓ କଳା ଥିଏଟର୍ ଦ୍ୱାରା ଯେ କି ନିଜକୁ ବ୍ୟବସାୟ ଓ ଗଣ-ଆମୋଦପ୍ରମୋଦର ବିଷୟ ପରିବେଶରୁ ଦୂରେଇ ରଖିପାରିଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ।

ପ୍ରାୟ ୧୮୮୦ ପାଖାପାଖି ସମୟରେ ନାଟକ ଆଲୋଚନାରେ କେତେକ ନୂତନ ତଥ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପିତ ହେଲା । ସଂସ୍କାରମୂଳକ ବିଧିବିଧାନ ବା ରିଚୁଆଲରୁ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି, ଏହି ବିଶ୍ୱାସ କ୍ରମଶଃ ଆଲୋଚିତ ହୋଇ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା, ଓ ପରେ ପରେ ନୂତନ ନାଟକରେ ଏହି ରିଚୁଆଲ୍‌ର ବିଭିନ୍ନ ରୂପ ପରୀକ୍ଷିତ । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ-ଆନ୍ଦୋଳନ ଏହି ନୂତନ ଚିନ୍ତାର ପଥ ଧରି ଅଗ୍ରଗତି କରିଛି, ଓ ୟେଟସ୍, ଏଲିୟଟ୍, ବ୍ରେକଟ୍, ବେକେଟ୍, ଓ ଆଏନେସ୍କୋ ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କଠାରେ ଏହି ନୂତନ ପ୍ରୟୋଗର ପ୍ରଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଅଧ୍ୟାପକ ବେଣ୍ଟଲି ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଯୋଡ଼ିଏ ଐତିହ୍ୟର ସନ୍ଧାନ ପାଇଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟି ବସ୍ତୁ-ମୂଳକ ଓ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ବସ୍ତୁ-ବିରୋଧୀ । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ଅଧ୍ୟାପକ ଫର୍ଗୁସନ ଆଧୁନିକ ଥିଏଟର୍‌ରେ ତିନୋଟି ବିଭାଗର ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟି ଆଧୁନିକ ବାସ୍ତବତା । ଇବସେନ୍‌ଙ୍କର 'ପ୍ରେତ' ଓ 'ଚେଖଫ୍‌ଙ୍କର 'ଚେରି ବଗିଚା' ଏହାର ଉଦାହରଣ । ଦ୍ୱିତୀୟରେ ଶ' ଓ ପିରାନ୍ଦେଲୋଙ୍କର ନାଟକାୟିତା ଓ ସେହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ । ତୃତୀୟରେ ଥିଏଟର୍‌ର କବିତା । କକତୋ ଓ ଏଲିୟଟ୍‌ଙ୍କର ନାଟକ ଏହାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । ସାଧାରଣଭାବରେ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଯୋଡ଼ିଏ ଦିଗ । ଗୋଟିଏ ରିଚୁଆଲିଷ୍ଟିକ—ସଂସ୍କାରମୂଳକ ବିଧିବିଧାନ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ । ଅନ୍ୟଟି ରିଆଲିଜମ୍---ଚତୁଃପାର୍ଶ୍ୱର ବାସ୍ତବ-ଜୀବନ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ । ଉଭୟର ଯଥାଯଥ ପ୍ରୟୋଗଫଳରେ ଉନ୍ନତ ଆଧୁନିକ ନାଟକ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିଛି ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ସମୟରେ କ୍ଳାସିକ୍ ଅର୍ଥରେ ଥିଏଟର ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କାରଣ କ୍ଳାସିକ ସମାଜର ସଂହତି ଆଉ ନାହିଁ ଓ ଠିକ୍ ସେହି ଯୋଗୁ ହିଁ ଆଜି ନାଟ୍ୟକାରର ଦାୟିତ୍ୱ ଖୁବ୍ ବେଶି । ଆଜିର ବିଖଣ୍ଡିତ ଓ ଜଟିଳ ଜୀବନ ଆଲୋଚନା କରି ଜୀବନଚେତନାର ଯଥାର୍ଥ ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଦିଗରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିବା ତା'ର ପ୍ରଥମ କାର୍ଯ୍ୟ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସଫୋକ୍ଲିସ୍, ସେକ୍‌ସପିୟର୍ ଓ ଦାନ୍ତେ ତା'ର ଆଦର୍ଶ । ରାଜ୍ୟ ଓ ଜନତାର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରୁ ଦୂରେଇ ରହି ସାଧାରଣ ମାନବଜୀବନର ସ୍ଥିତିକୁ ଜୀବନ-ରସରେ ପୁଷ୍ଟ ଓ ସମୃଦ୍ଧ କରିବା ତା'ର କାର୍ଯ୍ୟ । ଜୀବନପ୍ରତି ଏକ ଘନିଷ୍ଠ କାବ୍ୟ-ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟିର ପ୍ରସାର ଆଜି ତା' ପକ୍ଷରେ ପ୍ରଧାନତମ ଉପଲବ୍ଧି ।



ରୁଟି ଓ ମଦ : ଆଲୋଚନା

ଦକ୍ଷିଣ ଇଟାଲୀର ଅନୁର୍ବର ପାର୍ବତ୍ୟ ଅଞ୍ଚଳରେ ସିଲୋନଙ୍କ ଜନ୍ମ । ସେ ପେଶାଦାର ଲେଖକ ନୁହନ୍ତି, ରାଜନୀତିଜ୍ଞ । ନିଜ ଚତୁଃପାଖରେ ଘେରିରହିଥିବା ସାମାଜିକ ଅସମାନତା, ଅବିଚାର ଓ ଜନସାଧାରଣଙ୍କର ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ଓ ଅଜ୍ଞତା ତାଙ୍କୁ ଅତି ପିଲାଦିନରୁ ବ୍ୟଥିତ ଓ ଚିନ୍ତିତ କରିଥିଲା । ଯୁଦ୍ଧପରେ ୧୯୧୮ରେ ତାଙ୍କୁ ଯେତେବେଳେ ଅଠର ବର୍ଷ, ସେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ରାଜନୀତିରେ ଯୋଗ ଦେଇ ଗୋଟିଏ ବାମପନ୍ଥୀ ପତ୍ରିକା ସମ୍ପାଦନାର ଦାୟିତ୍ୱ ନେଲେ ଓ ଇଟାଲୀରେ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ପାର୍ଟିର ଭିତ୍ତି ସ୍ଥାପନ କଲେ । ସେହିଦିନୁ ନାନାଭାବରେ ସେ ରାଜନୀତି ସହ ସଂପୃକ୍ତ ହୋଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଭବିଷ୍ୟତରେ କେବେ ବଡ଼ ଓ ବିଖ୍ୟାତ ଲେଖକ ହେବି, ଏ ସ୍ୱପ୍ନ ସିଲୋନଙ୍କର ନ ଥିଲା । ଲେଖକ ହେବା ତାଙ୍କ ଜୀବନରେ ଏକ ଆକସ୍ମିକ ଘଟଣା । ଏହି ଆକସ୍ମିକତାକୁ ସିଲୋନ ଏବେ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ।

ତେଣୁ ସିଲୋନଙ୍କ ଜୀବନର ବଡ଼ କଥା ରାଜନୀତି ଓ ଆଦର୍ଶଗତ ସଂଗ୍ରାମ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'Bread and Wine', ଆମେ ସାଧାରଣଭାବରେ ଉପନ୍ୟାସ କହିଲେ ଯାହା ବୁଝୁ, ଠିକ୍ ସେହି ଶ୍ରେଣୀର ନୁହେଁ । ଏହା ରାଜନୈତିକ ଉପନ୍ୟାସ । ୧୯୩୦ରେ ସିଲୋନ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ପାର୍ଟି ଛାଡ଼ିଲେ ଓ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ଆଦର୍ଶବାଦ ପ୍ରତି ବୀତଶ୍ରଦ୍ଧ ହୋଇପଡ଼ିଲେ । ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବଳି ଦେଇ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ମାନସକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବିନଷ୍ଟ କରି ଏକ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିତାକୁ ସେ ଗ୍ରହଣ କରି ପାରିଲେ ନାହିଁ । ତାଙ୍କର ଆଦର୍ଶ ଧୀରେ ଧୀରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା । କମ୍ୟୁନିଜମ୍‌ର ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ପରିସର ଭିତରୁ ଗୋଟିଏ ମହତ୍ତର, ଉନ୍ନତତର ଓ ଅଧିକତର ବାସ୍ତବତା ଆଡ଼କୁ ତାଙ୍କର ମାନସିକ ଅଭିବୃଦ୍ଧିର ସ୍ପଷ୍ଟ ପରିଚୟ ଏହି ଉପନ୍ୟାସରୁ ମିଳେ ।

ଉପନ୍ୟାସର ନାୟକ ପିଏଟ୍ରୋ ସ୍ପିନା ସାମାଜିକ ଅସମାନତା ଓ କ୍ୟାଥଲିକ ଚର୍ଚ୍ଚର ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିତାରେ ବିରକ୍ତ ହୋଇ କମ୍ୟୁନିଜମ୍ ପ୍ରତି ଆକର୍ଷିତ ହୋଇଥିଲା । ସେ କର୍ମବହୁଳ ଜୀବନକୁ ବରନେଲେ ବି ସ୍ୱୀକାର କରିପାରିଲା ନାହିଁ ଯେ ସେଥିପାଇଁ ଓ କ୍ଷମତା ପାଇବାପାଇଁ ତାକୁ ଅତି ହୀନ ଉପାୟର ଆଶ୍ରୟ ନେବାକୁ ହେବ ଓ ଯାବତୀୟ ନୈତିକ ଏବଂ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ମୀତି ଓ ଆଦର୍ଶକୁ ବିସର୍ଜି-ଦେବାକୁ ହେବ ।

ଆମେ ଆମର ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଜୀବନକୁ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଭୁଲିଯାଉଛେ ଏବଂ ସାଧାରଣ ଜୀବନରୁ ଏହି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଜୀବନକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିଦେବା ଯେ ମୁଖ୍ୟତଃ ବର୍ତ୍ତମାନ ପୃଥିବୀର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ପାଇଁ ଦାୟୀ, ଏ କଥା ବି ସହଜେ ଉପଲବ୍‌ଧି କରି-ପାରୁନାହୁଁ । ଯଦି କେବଳ ପଶୁପ୍ରବୃତ୍ତି ମଣିଷମାନଙ୍କର ଚାଳକ ହୁଏ, ତେବେ ଦୁଃଖ ଓ ବିପଦ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ, ଏ କଥା ନିଃସନ୍ଦେହ । କମ୍ୟୁନିଜମ୍ ଏହି ଦୋଷରେ ଦୂଷିତ । ସ୍ପିନା ତା' ଡାଏରୀରେ ଠାଏ ଲେଖିଛି :

"ସତ୍ୟ କଅଣ ମୋ'ପାଇଁ ଦଳର ସତ୍ୟ ନୁହେଁ ? ନ୍ୟାୟ ଦଳର ନ୍ୟାୟ ନୁହେଁ ? ଦଳର ସ୍ୱାର୍ଥ କଅଣ ମୋ ମନରେ ସକଳ ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଲୋପ କରିଦେଇନାହିଁ । ମୁଁ କଅଣ ସେସବୁକୁ ପେଟି-ବୁର୍ଜୁୟା କୁସଂସ୍କାର ବୋଲି ଘୃଣା କରୁନାହିଁ ? ମୁଁ କଅଣ ଗୋଟାଏ କ୍ଷୟପ୍ରାପ୍ତ ଚର୍ଚ୍ଚର ସୁବିଧାବାଦକୁ ଛାଡ଼ିଥିଲି କେବଳ ଆଉ ଗୋଟାଏ ଦଳର ସୁବିଧାବାଦର ବେଡ଼ିରେ ପଡ଼ିବାପାଇଁ ? ମୋ ଜୀବନର ଯେତେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆବଶ୍ୟକତା ଉପରେ ରାଜନୀତିକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇ ମୁଁ କଅଣ ମୋ ଜୀବନକୁ ନଷ୍ଟ ଓ ଭ୍ରଷ୍ଟ କରିଦେଇନାହିଁ ?···"

ପିଏଟ୍ରୋ ସ୍ପିନା କମ୍ୟୁନିଜମ ଛାଡ଼ିଲା ସତ, କିନ୍ତୁ ସାଧାରଣ ଜନତାର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସି ସେ ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ସମ୍ମାନ କରି ଶିଖିଲା ଓ ତଥାକଥିତ ବିପ୍ଲବୀମାନଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ କରି ସେ ଏକ ସର୍ବାଙ୍ଗୀନ ମାନବତା ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇଗଲା ।

ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ 'ବ୍ରେଡ଼ ଆଣ୍ଡ ଓ୍ୱାଇନ୍'ର ଏହା ହିଁ ରାଜନୈତିକ ଅଂଶ । ଏହା ମୁଖ୍ୟ ଅଂଶ, ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ଓ ସମୁଦାୟ ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଏହା ଉଭି-ରହିଛି; କିନ୍ତୁ କେବଳ ଏତିକରେ କିଛି ବିଶିଷ୍ଟତା ନାହିଁ । କେବଳ ଏତିକ

କରିଥିଲେ, ସିଲୋନ ଉପନ୍ୟାସ ଲେଖି ନ ଥାନ୍ତେ—ରାଜନୈତିକ ପ୍ରଚାରପତ୍ର ଲେଖିଥାନ୍ତେ । "ବ୍ରେଡ୍ ଆଣ୍ଡ ଓ୍ୱାଇନ୍" ଉଚ୍ଚକୋଟିର ଉପନ୍ୟାସ; ଡଷ୍ଟୟେଭସ୍କିଙ୍କର ଯେକୌଣସି ଉପନ୍ୟାସ ସହିତ ତୁଳନୀୟ । ସାଧାରଣ ଗୁଇନ୍ଦା ଉପନ୍ୟାସପରି ଦୁଃସାହସିକତା, ରୋମାଞ୍ଚ, ଚମକ୍ ଓ ଉଦ୍ଧାର ପ୍ରଭୃତିରେ ଉପନ୍ୟାସ ପୂର୍ଣ୍ଣ । କିନ୍ତୁ ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ କିପରି ପୀଡ଼ିତ ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ ମାନବ ଆତ୍ମା ଜୀବନର ଚରମ ସତ୍ୟର ସନ୍ଧାନ ପାଇଲା, ତାହା ଲକ୍ଷଣୀୟ । ଲେଖକର ଆନ୍ତରିକତା ଓ ଅଭିଜ୍ଞତାର ଗଭୀରତା ଲେଖାରେ ପ୍ରାଣ ଦିଏ । ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ଏହି ଅଭିଜ୍ଞତା ଯଦି ଲେଖକର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଆତ୍ମ-ନିରପେକ୍ଷ ହୋଇଯାଏ ତେବେ ଲେଖାରେ ପ୍ରାଣ-ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ସହିତ ଶକ୍ତି ପ୍ରକାଶ ପାଏ । ହୁଏତ ପିଏତ୍ରୋ ସ୍ପିନା ସିଲୋନଙ୍କର ପ୍ରତିରୂପ; କିନ୍ତୁ ଆମେ ଏତିକରେ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ରହିଲେ ଭୁଲ କରି ବସିବା । ବର୍ତ୍ତମାନର ସବୁ ପ୍ରଗତିମୂଳକ ଓ ବୈପ୍ଳବିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ମୂଳରେ ଯେଉଁ ମାନବିକ ଚେତନା ନିହିତ, ସ୍ପିନା ସେହି ଚେତନା । ସେ ଯୋଗୀ ଓ ବିପ୍ଳବୀ । ତାର ଆଦର୍ଶ ମାନବର ଶ୍ରେଷ୍ଠତମ ଆଦର୍ଶ । ଲେଖକଙ୍କର ଗଭୀର ଆନ୍ତରିକତା ଓ ବିଶ୍ୱାସ ପାଠକଙ୍କୁ ବାରମ୍ବାର ଅଭିଭୂତ କରେ ।

ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କ୍ରିଷ୍ଟିନା ଚରିତ୍ର ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । କ୍ରିଷ୍ଟିନା ଶୁଦ୍ଧ ଚରିତ୍ର ଗ୍ରାମ୍ୟ ବାଳିକା; ଲେଖକ ଅତି ସଂକ୍ଷେପରେ ଓ ସଂଯତ ଭାଷାରେ ତାର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ କରିଛନ୍ତି । କେଉଁଠି ସେ ସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ । କ୍ୟାଥଲିକ୍ ଚର୍ଚ୍ଚର ରହସ୍ୟପରି ଏକ ରହସ୍ୟ ସବୁ ସମୟରେ ଯେପରି ତା ଚାରିପାଖରେ ଘେରିରହିଛି । ପାଠକ କ୍ରିଷ୍ଟିନା ଚରିତ୍ରକୁ ଯେପରି ଭୁଲିଯାଏ । କିନ୍ତୁ ଶେଷକୁ ହଠାତ୍ ଉପନ୍ୟାସ ସରିଆସିଛି, ସ୍ପିନାର ଛଦ୍ମବେଶ ଜଣାପଡ଼ିଯିବାରୁ ସେ ଗ୍ରାମ ଛାଡ଼ି ନିରୁଦ୍ଦିଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ଠିକ୍ ଏହି ସମୟରେ ଏକ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ କ୍ରିଷ୍ଟିନା ଚରିତ୍ରର ରହସ୍ୟକୁ ଶେଷ କରି ଲେଖକ ଏକ ଅଭାବିତ ସୁନ୍ଦର ଓ ପ୍ରୀତିକର ଚିତ୍ର ଆଙ୍କିଦେଇଛନ୍ତି । ଏ ଚିତ୍ର ଅତି ଆକସ୍ମିକ; କିନ୍ତୁ ମାନବ ମହତ୍ତ୍ୱର ଚିତ୍ର ବୋଧହୁଏ ଉପନ୍ୟାସରେ ଅନ୍ୟ କେଉଁଠି ଏତେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଓ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନୁହେଁ ।

"ବ୍ରେଡ୍ ଅଣ୍ଡ ଓ୍ୱାଇନ୍"ରେ ରାଜନୀତି-ଚର୍ଚ୍ଚାର ହୁଏତ ଅଛି । ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ ମତବାଦର ବିଶ୍ଳେଷଣ ବି ଅଛି । ଏସବୁର ସମସାମୟିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଯଥେଷ୍ଟ ଅଛି,

ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଏସବୁକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ସିଲୋନ ମାନବର ଚିରନ୍ତନ କଥା କହିଛନ୍ତି, ଜୀବନର ସର୍ବାଙ୍ଗୀଣ ଉନ୍ନତିପାଇଁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ପଥର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି ଓ ସବୁ ବିଫଳତା ଓ ଦୁର୍ବଳତା ତଳେ ମଣିଷଜୀବନର ଚରମ ସତ୍ୟକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ହିଁ ତାଙ୍କର ବିଶିଷ୍ଟତା ଓ ଉପନ୍ୟାସର ଶ୍ରେଷ୍ଠତ୍ୱ ।*



* 'Bread and Wine' by Ignazio Silone, 1937

ଧରଣୀ

'ଧରଣୀ' ଓଡ଼ିଶାର କେତେକ ତରୁଣ କବିଙ୍କର କବିତାର ଏକ ସଂକଳନଗ୍ରନ୍ଥ । ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥର ବୟୋଜ୍ୟେଷ୍ଠ କବି ଦିଗମ୍ବର ଦାସଙ୍କର ଜନ୍ମ ୧୯୧୫ ମସିହା ଓ ସର୍ବକନିଷ୍ଠ ଶ୍ରୀମତୀ ଲକ୍ଷ୍ମୀମଣି ପଣ୍ଡାଙ୍କର ଜନ୍ମ ୧୯୪୨ ମସିହା । ଏ ଉଭୟଙ୍କ ବ୍ୟତୀତ 'ଧରଣୀ'ର ଅଧିକାଂଶ କବିଙ୍କର ଜନ୍ମ ୧୯୨୮ ମସିହାରୁ ୩୬ ମସିହା ମଧ୍ୟରେ । ତେଣୁ ସାଧାରଣଭାବରେ ଦେଖିଲେ 'ଧରଣୀ'ର କବିମାନେ ଅତି ତରୁଣ ଓ ଅନ୍ତତଃ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସଂକଳିତ ହୋଇଥିବା ସେମାନଙ୍କର କବିତାଗୁଡ଼ିକୁ 'ଆଧୁନିକ' କହିଲେ ବିଶେଷ ଭୁଲ ହେବ ନାହିଁ । କବିମାନଙ୍କର ଏହି ବୟସର ଅଳ୍ପତା କେତେକ ପରିମାଣରେ ଆଶାର ସୂଚନା ଦିଏ । କିନ୍ତୁ ଏ କେବଳ ଗୋଟିଏ ଦିଗ । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ଏହି ବୟସର ଅଳ୍ପତା ଅନେକ ସମୟରେ ଦକ୍ଷତାର ଅଭାବ ଓ ଅଭିଜ୍ଞତାର ଅପରିପକ୍ୱତାର ସୂଚନା ଦେଇ କବିତାରେ ଦୁର୍ବଳତାର ଇଂଗିତ କରିଥାଏ । କୀଟ୍‌ସ୍, ର୍‌ୟାମ୍ବୋ ବା ସୁକାନ୍ତ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ପରି ଅଳ୍ପ ବୟସରେ ଅତି ଉଚ୍ଚକୋଟୀର କାବ୍ୟ-କବିତା ରଚନା କରିଥିବାର ଉଦାହରଣ ହୁଏତ ଅଛି; କିନ୍ତୁ ସେ ଉଦାହରଣ ବ୍ୟାପକ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ସାଧାରଣଭାବରେ ଯେ କୌଣସି କବିକୁ ତରୁଣ କହିଲେ ତାର କବିତା ବା ଶକ୍ତି ବିଷୟରେ ଆଶାୟୀ ହେବା ଭ୍ରମାତ୍ମକ । କାରଣ କବିର ବିଚାର ତାର କବିତାରୁ ହିଁ ହୁଏ; ବୟସରୁ ନୁହେଁ । ପୁଣି କେବଳ ସମୟ ଅର୍ଥରେ 'ଆଧୁନିକ' ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଯେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କବିତାର ଆଧୁନିକତା, ସେହି କବିତାର ଭାବ, ଭାଷାର ସଂହତି ଓ ଭାଷାମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ଆଧୁନିକ ସମାଜ ଓ ସଂସ୍କୃତି ପ୍ରତି କବିର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଓ ସଚେତନଶୀଳତାରେ ପ୍ରକାଶ ପାଏ, ଅନ୍ୟଥା ନୁହେଁ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରୁ 'ଧରଣୀ'ର ଆଲୋଚନା କଲେ ସମ୍ପାଦକଦ୍ୱୟଙ୍କର 'ପୂର୍ବଲେଖ' ଓ ଶ୍ରୀ ଚିନ୍ତାମଣି ବେହେରାଙ୍କ ଦୀର୍ଘ 'ମୁଖଶାଳା' ସତ୍ତ୍ୱେ ନିରାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼େ ।

ଶ୍ରୀ ଦେବଦେବଙ୍କର 'ମୁଖଶାଳା' ବା ଭୂମିକା ଦୀର୍ଘ—ଅତି ଦୀର୍ଘ । ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧଟି ପଢ଼ି ସାରିଲାପରେ ମନେହୁଏ, ହୁଏତ ଏ ପ୍ରବନ୍ଧର ଆବଶ୍ୟକ ନ ଥିଲା । ଯେ କୌଣସି ସଙ୍କଳନ ଗ୍ରନ୍ଥରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନଥିଲେ ଭୂମିକା ଅର୍ଥହୀନ—ବିରକ୍ତିକର । ତେଣୁ ଅକ୍ସଫୋର୍ଡ ଇଉନିଭରସିଟି ପ୍ରେସ (O.U.P.) ଦ୍ୱାରା ପ୍ରକାଶିତ ଇଂରାଜୀ ଓ ଆମେରିକା କବିତାର ବିଭିନ୍ନ ସଂକଳନ-ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଭୂମିକା ହୁଏତ ଆଦୌ ନାହିଁ, ବା ଯଦି ଅଛି କ୍ଷୁଦ୍ର, ସୀମିତ । କେବଳ ଏକମାତ୍ର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ହେଉଛି ୟେଟ୍‌ସ୍‌ଙ୍କଦ୍ୱାରା ସମ୍ପାଦିତ 'Oxford Book of Modern English Verse' । ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଏହି ଶତାବ୍ଦୀର ଇଂରାଜୀ କବିମାନଙ୍କର କାବ୍ୟର ସଙ୍କଳନ ପ୍ରକାଶ ପାଉଥିବାରୁ ୟେଟ୍‌ସ୍ ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟର ଗତିମତି ସମ୍ପର୍କରେ କେତେକ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି; ମାତ୍ର ସେ ବି ଖୁବ୍ ଦୀର୍ଘ ନୁହେଁ । ପରେ ପରେ ପ୍ରକାଶିତ 'Faber Book of Modern Verse,' 'Chatto Book of Modern Poetry', ଲେହମାନ୍‌ଙ୍କ ସମ୍ପାଦିତ 'Poems from New Writing,' ଫ୍ରେଜର୍‌ଙ୍କ ସମ୍ପାଦିତ 'Poetry Now', ବେବିଂଟନଙ୍କ ସମ୍ପାଦିତ 'Introducing Modern Poetry,' P.E.N. ସଂକଳନ ଗ୍ରନ୍ଥ 'New Poems' ବା ଅସକାର୍ ଉଇଲିଅମ୍‌ଙ୍କଦ୍ୱାରା ସମ୍ପାଦିତ ବହୁ ବିଭିନ୍ନ କାବ୍ୟ-ଗ୍ରନ୍ଥରେ କ୍ୱଚିତ୍ ଭୂମିକାର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି । 'Faber Book'ରେ ମାଇକେଲ୍ ରବର୍ଟସ୍‌ଙ୍କର ଦୀର୍ଘ ଭୂମିକା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହାର କାରଣ ସଙ୍କଳନ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥିବା ବିଭିନ୍ନ ନୂତନ କବିମାନଙ୍କର ଭାଷାଗତ ପରୀକ୍ଷାର ଜଟିଳତା ଏହି ଭୂମିକାର ବିନା ସାହାଯ୍ୟରେ ସାଧାରଣ ପାଠକକୁ ବୋଧଗମ୍ୟ ହେବା ସହଜ ନୁହେଁ । ଏପରି କି ବଙ୍ଗଳା କବିତାରେ ବୁଦ୍ଧଦେବ ବସୁଙ୍କଦ୍ୱାରା ସମ୍ପାଦିତ 'ଆଧୁନିକ ବାଂଲା କବିତା' ଭୂମିକାବିହୀନ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ଧରିତ୍ରୀ'ରେ ଭୂମିକାର ଆବଶ୍ୟକତା ସଂପର୍କରେ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ । ଭ୍ରମପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଲୋଚନା, ଭାଷାର ମଣ୍ଡନ, ସାଧାରଣ ସଂପର୍କବିହୀନ ମତାମତର ଉଦ୍ଧୃତାଂଶଦ୍ୱାରା ପାଣ୍ଡିତ୍ୟର ଛଳନା କରି ଅତି ଅପରିପକ୍ୱ, ନିକୃଷ୍ଟ କବିତାଗୁଡ଼ିକ ଯଦି ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଆଧୁନିକ କବିତା ରୂପରେ ପ୍ରତିପାଦିତ କରିବା ଶ୍ରୀ ଦେବଦେବଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହୋଇଥାଏ, ତେବେ ସେ ସଂପର୍କରେ ଅନ୍ୟମାନେ ନୀରବ ରହିବା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ତେବେ ଏତିକି ବାରମ୍ବାର ମନେହୁଏ ଯେ ଆମ କବି ଓ ସମାଲୋଚକଙ୍କର ଏ ଅଯଥା, ଛଳନାପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମବଡ଼ିମା କେବେଦୂର ହୋଇ ଏକ ସୁସ୍ଥ ବାସ୍ତବଜ୍ଞାନ-ସମୃଦ୍ଧ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସମାଲୋଚନାର ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି ହେବ ।

‘ଧରିତ୍ରୀ’ର କବିତାଗୁଡ଼ିକର ସାମାନ୍ୟ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇପାରେ । ଗୁରୁପ୍ରସାଦ ମହାନ୍ତି, ଭାନୁଜି ରାଓଙ୍କ ପରି ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବି ଏ ସଂକଳନରେ ସ୍ଥାନ ନ ପାଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଆହୁରି ଅନେକ ପରିଚିତ ଓ ଅପରିଚିତ ତରୁଣ କବିଙ୍କର ସନ୍ଧାନ ମିଳେ । ସାଧାରଣଭାବେ ଅନ୍ୟମନସ୍କ ହୋଇ ଏହି କବିତାଗୁଡ଼ିକ ଦେଖିଗଲେ ମନେହେବ ସତେ ଯେପରି ଏଗୁଡ଼ିକ ବିଚିତ୍ରତା ଓ ନୂତନ ସ୍ୱାଦରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ । କିନ୍ତୁ ସାମାନ୍ୟ ଯତ୍ନସହକାରେ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ପାଠ କଲେ ପାଠକ ମନରେ ଆଶା ବା ସନ୍ତୋଷ ପରିବର୍ତ୍ତେ ବିରକ୍ତିର ସଂଚାର ହୁଏ । ବିଚିତ୍ରତା ବା ନୂତନତା ପରିବର୍ତ୍ତେ କ୍ଳାନ୍ତିକର ଏକକତା ଓ ରାଧାନାଥଙ୍କଠାରୁ ଆଜିପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପରିଚିତ କାବ୍ୟ-ଆବେଗ ହିଁ ବିଶେଷ କରି ଏହି କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

‘ଧରିତ୍ରୀ’ରେ କବିମାନଙ୍କର ପ୍ରେମ ହିଁ ମୁଖ୍ୟ ଉପଜୀବ୍ୟ । ବିଭିନ୍ନ କବିଙ୍କ କବିତାରେ ଏହି ପ୍ରେମ ହୁଏତ ପ୍ରକୃତି, ଦେଶପ୍ରେମ, ସେଣ୍ଟିମେଣ୍ଟାଲ ଭାବରେ ସମାଜରେ ବିପ୍ଳବ ଆଣିବାର ଭାବସନ୍ନିତ ଜଡ଼ିତ । ପ୍ରେମକୁ ଘେନି କବିତା ଲେଖିବା ଦୋଷାବହ ନୁହେଁ । ଯୁଗେ ଯୁଗେ ମାନବ-ଆତ୍ମା ପ୍ରେମ ଯୋଗୁଁ ଗଭୀର ଶାନ୍ତି ଓ ଆଶ୍ୱାସନା ପାଇଛି । କିନ୍ତୁ ପ୍ରେମ-କବିତାରେ ପ୍ରକାରଭେଦ ଅଛି । ଡନ୍ ଓ ଶେଲିଙ୍କର ପ୍ରେମ-କବିତାମଧ୍ୟରେ ପ୍ରକାରଭେଦ ପ୍ରତି ଯେ କୌଣସି କବି-ଯଶପ୍ରାର୍ଥୀ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କର ଅବହିତ ରହିବା ଉଚିତ । କେବଳ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ପ୍ରେମାବେଗ ପ୍ରକାଶ କଲେ ବା ପ୍ରେମମୂଳକ ଶବ୍ଦ ଦେଲେ କବିତାରେ ଶକ୍ତି ବା ଦୃଢ଼ତା ପ୍ରକାଶ ପାଏନାହିଁ । ଯେ କୌଣସି ଉତ୍କୃଷ୍ଟ କବିତାରେ ସଂଯମ ବଡ଼ କଥା । ଏହି ସଂଯମ ଭାବ, ଭାବ ଓ ଭାଷାର ସଂହତିରେ ପ୍ରକାଶ ପାଏ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗୁରୁପ୍ରସାଦ ମହାନ୍ତିଙ୍କର ପ୍ରେମ-ସନେଟ୍ ଗୁଡ଼ିକ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ଶ୍ରୀ ମହାନ୍ତିଙ୍କ କବିତାରେ ସଂଯମ, ସଂହତି ଓ ପ୍ରେମର ଅନୁଭୂତିକୁ ଜ୍ଞାନର କଷଟି ପଥରରେ କଷିନେବାର ଯେଉଁ ଉଦ୍ୟମ ଦେଖାଯାଏ, ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ତା’ ଅଭିନବ । ‘ଧରିତ୍ରୀ’ର ତରୁଣ କବିମାନେ ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କ କବିତାର ଏହି ଗୁଣଗୁଡ଼ିକ ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ଉଚିତ । ସେହିପରି ‘ବିପ୍ଳବ’, ‘ସାମ୍ୟ’, ‘ମୈତ୍ରୀ’, ‘ଶାନ୍ତି’, ‘ଶାନ୍ତିର କପୋତ’, ‘ପୁଞ୍ଜିପତି’, ‘ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦର ଦଲାଲ୍’ ପ୍ରଭୃତି କେତେକ ଶବ୍ଦର ବାରମ୍ବାର ବ୍ୟବହାର ଫଳରେ କବିତାରେ ବିପ୍ଳବର ଶକ୍ତି ଆସେ ନାହିଁ । ବିପ୍ଳବ-ମନୋଭାବ କବିର ଜୀବନପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି-

ଭଙ୍ଗୀର ଏକ ଅଂଶ ମାତ୍ର । କବିତାରେ ଏହାର ପ୍ରକାଶର ପ୍ରଣାଳୀ ଅନ୍ତତଃ ସଂହତିହୀନ, ଅର୍ଥହୀନ ଶବ୍ଦର ଆଡ଼ମ୍ବର ବା ଟାଉନ୍‌ହଲ୍ ସଭାର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାଷାର ପ୍ରଣାଳୀ ନୁହେଁ । ପୁଣି ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳର ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟା ସଂପର୍କରେ ମୋଟାମୋଟି ଲେଖିଦେବା ଦ୍ୱାରା କେହି ଆଧୁନିକ କବିପଦବାଚ୍ୟ ହୁଏ ନାହିଁ । ସୀମା-କମିଶନ୍, ୧୯୫୫ ବଢ଼ି ବା ଭୂଦାନ ସଂପର୍କରେ କବିତା ଲେଖିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଜ୍ଞାନୀନ୍ଦ୍ର ବର୍ମା ଠିକ୍ ଅର୍ଥରେ ଆଧୁନିକ କବି ନୁହନ୍ତି । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'The Waste Land'ର ଉଦାହରଣ ଦିଆଯାଇପାରେ । 'The Waste Land' ଠିକ୍ ପ୍ରଥମ ମହାଯୁଦ୍ଧ ପରେ ପରେ ଲେଖାହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସମସାମୟିକ ବହୁ ଯୁଦ୍ଧ, ସନ୍ଧି, ଆର୍ଥନୀତିକ ପରିସ୍ଥିତି ବା ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ସାମାନ୍ୟ ସୂଚନା ଏଥିରେ ନାହିଁ । ତଥାପି 'The Waste Land' ଆଧୁନିକ କବିତା ଓ ଏଲିୟଟ୍ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଆଧୁନିକ କବି । ଏହାର କାରଣ ସୀମା କମିଶନ, ରାଉରକେଲା, ନାଗାସାକି, ବିଲାତରେ ଯାନବାହାନ ଧର୍ମଘଟ, ଦକ୍ଷିଣ ଆଫ୍ରିକାରେ ବର୍ଣ୍ଣବୈଷମ୍ୟ ନୀତି, ଆଲଜେରିଆର ଯୁଦ୍ଧ ଯେଉଁ ସଭ୍ୟତାର ଅଂଶ, ସେହି ସଭ୍ୟତା, ସଚେତନଶୀଳ କବି ମନରେ ଯେଉଁ ଅନୁଭୂତି ଆଣେ, ସେହି ଅନୁଭୂତିର ଭାଷାମାଧ୍ୟମରେ ଚିନ୍ତ-ମୂଳକ ସଂଯତ ପ୍ରକାଶ ହିଁ ଆଧୁନିକ କବିତା । 'ଆଧୁନିକତା' କବିତାରେ ଗୁଣ ପ୍ରକାଶ କରେ । ଏହି ଗୁଣ କବିତାରେ ଓ କବିର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ; ବାହ୍ୟ ଆଡ଼ମ୍ବରରେ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ଏହି ବିଚାରରୁ 'ଧରିତ୍ରୀ'ର କବିତା ଓ କବିମାନଙ୍କୁ କେତେଦୂର ଆଧୁନିକ କହିହେବ ସେ ବିଷୟରେ ସନ୍ଦେହ ଆସେ ।

ଏହି ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭ ସମୟରେ କେତେକ ଇଂରାଜୀ କବି ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ରୋମାଣ୍ଟିକ କାବ୍ୟ-ପରଂପରା ଅନୁସରଣରେ କବିତା ଲେଖୁଥିଲେ । ସେମାନେ ସେମାନଙ୍କର ସମସାମୟିକ କେତେକ ସମସ୍ୟା କବିତାରେ ଉତ୍ଥାପନ କରି ଓ ଭାଷାରେ କେତେକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣି ନିଜକୁ ଉଗ୍ର ଆଧୁନିକପନ୍ଥୀ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଥିଲେ । ଏମାନଙ୍କୁ 'ଜର୍ଜିୟାନ' (Georgians) କୁହାଯାଏ । 'ଧରିତ୍ରୀ'ର କବିତା ଓ ମୋଟାମୋଟିଭାବରେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେଲେ ଏହି 'ଜର୍ଜିୟାନ' କବିମାନଙ୍କର କାବ୍ୟଧାରା ଯଥେଷ୍ଟ ଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଏ କବିମାନେ ଆଧୁନିକ ନୁହନ୍ତି, ଏ କବିତାରେ ଶକ୍ତି ନାହିଁ—କେବଳ ଆଧୁନିକତା ଓ ଶକ୍ତିର ଛଳନାମାତ୍ର ରହିଛି, ଯେପରି ଜର୍ଜିୟାନମାନଙ୍କର ଥିଲା । ଆମର ତରୁଣ କବିମାନଙ୍କର ଆଧୁନିକ ଇଂରାଜୀ କବିତା, ଏପରି କି ଆଧୁନିକ

ବଙ୍ଗଳା କବିତାରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ବୁଝିବାର ଓ ଶିଖିବାର ଅଛି । ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ 'ଧରଣୀ'ର ଏଠିସେଠି ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ସାଧାରଣଭାବରେ ଭଲ କବିତାର ସନ୍ଧାନ ମିଳେ; ଯେପରି କି ରମାକାନ୍ତ ରଥଙ୍କର 'ବାଘାବନ୍ଲେକନ', ମନୋଜ ଦାସଙ୍କର 'ଭୂମ ଗାଁ' ଓ ଦୁର୍ଗାଚରଣ ପରିଡ଼ାଙ୍କର 'ଉତ୍ତରଣ' । କିନ୍ତୁ ମୋଟା-ମୋଟି ଭାବରେ 'ଧରଣୀ' ଏକ ନୈରାଶ୍ୟଜନକ ସଂକଳନ-ଗ୍ରନ୍ଥ ଓ ଅଧିକାଂଶ କବି ଓ କବିତା ଅପରିପକ୍ୱତାର ଗଣ୍ଡି ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଟପିପାରିନାହାନ୍ତି । *



* ଧରିତ୍ରୀ, ସମ୍ପାଦକ : ଯଦୁନାଥ ଦାସ ମହାପାତ୍ର ଓ ବ୍ରଜନାଥ ରଥ, ୧୯୫୭

ରାଜା ରାଓ

ରାଜା ରାଓଙ୍କର ଉପନ୍ୟାସ 'The Serpent and the Rope' ବା 'ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ' ୧୯୬୦ରେ ବିଲାତରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ଏହାପୂର୍ବରୁ ବାଇଶି ବର୍ଷ ପୂର୍ବେ ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଗୋଟିଏ ଉପନ୍ୟାସ 'Kanthapura' ସେହି ବିଲାତରେ ହିଁ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା । ଏହି ଦୁଇଟି ଉପନ୍ୟାସ ବ୍ୟତୀତ 'The Cow of the Barricades' (୧୯୪୭) ନାମକ ଗୋଟିଏ ଗଳ୍ପ-ସଞ୍ଚୟନ ତାଙ୍କର ଅଛି ।

ଏହା ହିଁ ଅନ୍ତତଃ ବର୍ତ୍ତମାନପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରାଜା ରାଓଙ୍କର ସମଗ୍ର ସାହିତ୍ୟକୃତି । ସାଧାରଣତଃ ଏତେ ଅଳ୍ପ ଲେଖାରେ କୌଣସି ସାହିତ୍ୟିକ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବା ଆଶା କରାଯାଏନା; କିନ୍ତୁ ରାଜା ରାଓ ଲେଖକଭାବରେ ବେଶ୍ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳରେ ଯେତେ ଭାରତୀୟ ଇଂରାଜୀରେ ଗଳ୍ପ ଉପନ୍ୟାସ ଓ କବିତା ପ୍ରଭୃତି ରଚନା କରୁଛନ୍ତି ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ବୋଧହୁଏ ଅନ୍ୟତମ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଲେଖକ । ବିଶେଷକରି 'ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ' ଏକ ଅତି ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉପନ୍ୟାସ ଓ ଭାରତୀୟ ଜୀବନର ମୌଳିକତା ଓ ଶକ୍ତିରେ ସ୍ପନ୍ଦିତ ଏପରି ଉପନ୍ୟାସ ଭାରତୀୟ ଭାଷାମାନଙ୍କରେ ବି କ୍ୱଚିତ୍ ରଚିତ ହୋଇଛି । ମହୀଶୂର ରାଜ୍ୟର ଏକ ବ୍ରାହ୍ମଣ ପରିବାରରେ ରାଜା ରାଓଙ୍କର ଜନ୍ମ । ଅତି ତରୁଣ ବୟସରେ ସେ ଅଧ୍ୟୟନପାଇଁ ୟୁରୋପ ଯାଇଥିଲେ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନ ବି ସେହିଠାରେ ଅଛନ୍ତି । ସେ ସେହିଠାରେ ବିବାହ କରି ପରେ ସ୍ତ୍ରୀଙ୍କଠାରୁ ଅଲଗା ହୋଇଯାଇଥିଲେ । ଦ୍ୱିତୀୟ ମହାଯୁଦ୍ଧ ସମୟରେ ସେ କିଛି ବର୍ଷପାଇଁ ଭାରତକୁ ଆସି ବିଭିନ୍ନ ତୀର୍ଥ ପର୍ଯ୍ୟଟନ କରିଥିଲେ ଓ ସେହି ଦିନଠାରୁ ୧୯୬୦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରାୟ ଦୀର୍ଘ କୋଡ଼ିଏ ବର୍ଷ ଧରି 'ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ' ଧୀରେ ଧୀରେ ପରିକଳ୍ପିତ ହୋଇ ପରେ ରଚିତ ହୋଇଛି । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ' ଉପନ୍ୟାସ ରାଜା ରାଓଙ୍କର ମାନସିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଓ ଅଭିବୃଦ୍ଧିର ଇତିହାସ ।

ରାମ ବା ରାମସ୍ୱାମୀ ଉପନ୍ୟାସର ନାୟକ । ଦକ୍ଷିଣ-ଭାରତର ଏକ ବୈଷ୍ଣବିକ ଓ ପୁରାତନ ବ୍ରାହ୍ମଣବଂଶରେ ରାମର ଜନ୍ମ (ଋଷି ଯାଜ୍ଞବଲ୍କ୍ୟ ଓ ଦାର୍ଶନିକ ମାଧବାଚାର୍ଯ୍ୟ ଏହି ବଂଶର ପୂର୍ବପୁରୁଷ) ଓ ରାମର ପିତା ହାଇଦ୍ରାବାଦ ସହରରେ ଗଣିତଶାସ୍ତ୍ରର ଅଧ୍ୟାପକ । ରାମ ଶୈଶବବର୍ଷ ବୟସରୁ ଉପନିଷଦ ଓ ସଂସ୍କୃତ ପଢ଼ିଥିଲା । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ନିଜର ମାତୃଭାଷା କନ୍ନଡ଼ ଓ ଇଂରାଜୀରେ ତାର ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରବେଶ । ୧୯୪୬ରେ ଏକୋଇଶ ବର୍ଷ ବୟସରେ ସେ ସରକାରୀ ବୃତ୍ତି ପାଇ ଇଉରୋପରେ ଇତିହାସ ଅଧ୍ୟୟନ କରିବାପାଇଁ ଫ୍ରାନ୍ସ ଯାତ୍ରା କଲା ଓ ସେଇଠାରେ ହିଁ ସେ ଇତିହାସ-ଶିକ୍ଷକ ମାଡ଼େଲିନ୍‌କୁ ଭେଟିଲା । ମାଡ଼େଲିନ୍ ରାମଠାରୁ ୫ ବର୍ଷ ବୟସରେ ବଡ଼ । ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ରାମ ଫେବୃୟାରୀ ୧୦, ୧୯୪୯ରେ ମାଡ଼େଲିନ୍‌କୁ ବିବାହ କଲା ପରେ ପରେ ସେମାନଙ୍କର ଗୋଟିଏ ପୁତ୍ର ସନ୍ତାନ ଜାତ ହେଲା; କିନ୍ତୁ ବର୍ଷକ ଭିତରେ ପିଲାଟି ନିମୋନିଆରେ ମରିଗଲା । ଏହାର କିଛି ଦିନପରେ ୧୯୫୧ର ଆରମ୍ଭ ସମୟରେ ବାପାଙ୍କର ରୋଗର ଖବର ପାଇ ରାମ ଭାରତକୁ ଫେରିଆସିଲା । ଏହି ସମୟରୁ ଉପନ୍ୟାସର ଗଳ୍ପର ଆରମ୍ଭ ଓ ପ୍ରାୟ ଛଅବର୍ଷପରେ ୧୯୫୭ରେ ଉପନ୍ୟାସର ଶେଷ ।

ପିତାଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ହେଲା, ଓ ଏହି ମୃତ୍ୟୁ ଅନୁଭବରୁ ଉପନ୍ୟାସର ଆରମ୍ଭ—"ତେଣୁ ମୋର ପୂର୍ବପୁରୁଷମାନେ ଜଣେ ପରେ ଜଣେଗଲେ । ସମସ୍ତେ ନିଆଁରେ ପୋଡ଼ା ହେଲେ ଓ ସେମାନଙ୍କର ପାଉଁଶ ନଈପାଣିରେ ଚଳଚଳ ଚଳଚଳ ଭାସିଗଲା ।" ପିତାଙ୍କର ଶ୍ରାଦ୍ଧକ୍ରିୟା ବାରାଣସୀରେ ହେଲା ଓ ଶ୍ରାଦ୍ଧପରେ ରାମ ୟୁରୋପକୁ ଫେରିଗଲା । ପରେ ବର୍ଷକପରେ ଭଉଣୀ ସରୋଜାର ବାହାଘର ପାଇଁ ରାମକୁ ହାଇଦ୍ରାବାଦ ଆସିବାକୁ ହେଲା ଓ ବାହାଘର ପରେ ସେ ପୁଣି ଫ୍ରାନ୍ସକୁ ଫେରିଗଲା । ପରିଶେଷରେ ଯେତେବେଳେ ମାଡ଼େଲିନ ସହିତ ରାମର ବାହ୍ୟିକ ଭାବରେ ଛଡ଼ାଛଡ଼ି ହୋଇଯାଇଛି, ରାମ ଭାରତକୁ ଫେରିବାପାଇଁ ଚିନ୍ତା କରୁଛି । ଏ ଯାତ୍ରା କୌଣସି ପାରିବାରିକ ସମସ୍ୟା ସମାଧାନପାଇଁ ନୁହେଁ । ଏ 'ଯାତ୍ରା' ଆତ୍ମାର ମୁକ୍ତି ଓ ଜୀବନର ଗୁରୁର ସନ୍ଧାନରେ ।—"ନା ଭଗବାନ ନୁହେଁ, ଗୁରୁପାଇଁ ମୁଁ ବ୍ୟାକୁଳ । ହେ ମହାତ୍ମା, ହେ ଗୁରୁ, ହେ ମହାତ୍ମା, ସେହି ଶୀତ ରାତିରେ ମୁଁ ହଠାତ୍ ଚିତ୍କାର କରି ଉଠିଲି । ଏ ଗତରାତିର କଥା । ଘର ଚାରିପାଖରେ ଅପ୍ରେଲର ପ୍ରବଳ ପବନ । ଲଗଜମବର୍ଗର ଯେତେ

ବୃକ୍ଷଲତା ସମସ୍ତେ ଯେପରି କରୁଣ କ୍ରନ୍ଦନ କରୁଥାଆନ୍ତି । ଏ ଯେପରି କନ୍ୟା-କୁମାରୀର ବିପୁଳ ସାଗରର ଶବ୍ଦ । ହେ ଦେବତା, ହେ ଗୁରୁ, ମୋତେ ଆଶ୍ରୟ ଦିଅ, ମୋତେ ତୁମର ସ୍ପର୍ଶ ଦିଅ, ମୋତେ ସତ୍ୟର ପଥ କହିଦିଅ । ହେ ମହାତ୍ମା, ହେ ମହାତ୍ମା !"

୧୯୫୪ ଅପ୍ରେଲ ୫ ତାରିଖରେ ଏହା ହିଁ ରାମର ଡାଇରିର ଲେଖା । "May I be worthy of the Lord, Lord, my sister ! O thou abode of truth !" ଏହା ହିଁ ଶେଷ ।

ରାମ ଉପନ୍ୟାସର ନାୟକ ଓ ଗଳ୍ପକାର । ତା'ର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ମାଧ୍ୟମରେ ଓ ତା'ର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀକୁ ନିଜର ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରି ପାଠକ ଉପନ୍ୟାସକୁ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ କରେ । କେତେକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରାମର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ବେଶ୍ ଜଟିଳ । ତାର ଜନ୍ମ ଭାରତରେ, ତାର ଚରିତ୍ରର ଶକ୍ତି ଭାରତର ଧର୍ମ, ରକ୍ଷଣଶୀଳତା, ଉଦାରତା, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ମୂଲ୍ୟବୋଧରେ ନିହିତ । କିନ୍ତୁ ସେ ପଶ୍ଚିମର ପରିବେଶରେ ଶିକ୍ଷିତ, ପଶ୍ଚିମରେ ବିବାହିତ ଓ ସେହିଠାରେ ହିଁ ତାର ସଂସାର । ୟୁରୋପର ଧର୍ମ ଏବଂ ସାମାଜିକ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିଜୀବନର ପ୍ରଭାବରେ ସେ ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବିତ । ତେଣୁ ରାମର ଜୀବନର ଦୁଇଟି କେନ୍ଦ୍ର । ପ୍ରଥମଟି ଭାରତରେ, ତ ର ପରିବାରରେ । ଏହି ଜୀବନ ପିତାମହ କୀର୍ତ୍ତିନା, ବିମାତା ବିଶାଳାକ୍ଷୀ ଓ ଭଉଣୀ ସରୋଜାଦ୍ୱାରା ସୃଜିତ ଓ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଜୀବନର କେନ୍ଦ୍ର ଫ୍ରାନ୍ସରେ । ମାଡ଼ଲିନ ଓ ଜର୍ଜ ଏହି ଜୀବନର ପ୍ରତିଭୂ । ଏହି ଦୁଇ କେନ୍ଦ୍ରର ପରସ୍ପର ସଂଘର୍ଷରେ ରାମର ଜୀବନ ପ୍ରସାରିତ ଓ ପୁଷ୍ଟ । ଖୋଲଖୋଲଭାବରେ ଉପନ୍ୟାସରେ କେଉଁଠି ଏହି ସଂଘର୍ଷ ସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଉପନ୍ୟାସର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଓ ରାମର ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତର୍ବୃତ୍ତିରେ ଏହି ସଂଘର୍ଷର ଜଟିଳତା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ । ମାଡ଼ଲିନ୍ ବୌଦ୍ଧଧର୍ମ ଗ୍ରହଣ କଲେ ବି ରାମ ମାଡ଼ଲିନ ସହିତ ଏକାଠି ରହିପାରିଲା ନାହିଁ । ସେହିପରି ପରିଶେଷରେ ସେ ଯେତେବେଳେ ଭାରତକୁ ଫେରିବାକୁ ସ୍ଥିର କରିଛି ସେ ନିଜର ପରିବାର ପ୍ରତି ଅନାସକ୍ତ ଓ ନିସ୍ପୃହ । —"ମୁଁ କେଉଁଠିକି ଯିବି ? କୌଣସି ନାରୀ, ଘର ନାହିଁ, ମନ୍ଦିର ନାହିଁ, ସହର ନାହିଁ, ସ୍ଥାନ, ଦେଶ କିଛି ନାହିଁ । ତୁମେ କିଏ, କାହାର, କେଉଁଠୁ ଆସିଛ ?' ମୁଁ ଯେଉଁଠି, ମୋର ଦେଶ ସେଇଠି । ରାତିଯାକ ମୁଁ ବିଛଣାରେ ରହି ରହି କାନ୍ଦେ" (ପୃ.୪୦୨) । ରାମର ଏକମାତ୍ର ଆନ୍ତରିକ ସଂପର୍କ ସାବିତ୍ରୀ ସହିତ । ସାବିତ୍ରୀ ବି ଠିକ୍ ରାମ ପରି;

ଉଭୟ ଭାରତ ଓ ଇଉରୋପୀୟ ସଂସ୍କୃତିର ସଂଘର୍ଷରେ ବର୍ଦ୍ଧିତ । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାବଶୀ ଉପନ୍ୟାସର ନାୟିକା ନୁହେଁ । ସେ ଗୌରବ ମାଡ଼ଲନର; କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାବଶୀ ହିଁ ନାୟିକା । ସେ ରାମର ଦୁର୍ଗା ଓ ରାଧା ଏବଂ ରାମ ସାବଶୀର ଶିବ ଏବଂ କୃଷ୍ଣ । ଆଲହାବାଦରେ ସାବଶୀ ସହିତ ରାମର ପ୍ରଥମ ପରିଚୟ । ଏହି ପରିଚୟ ଫଳରେ ରାମ ଜୀବନର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳି ଗଲା—"Something happened which was to change the whole perspective of my life." (ପୃ.୩୦) । ପ୍ରଥମ ଦେଖାରେ ସାବଶୀର ବିଶେଷତ୍ୱ କିଛି ନାହିଁ ।

ଗୃହା ୱେଷ୍ଟ୍ ପୁରୁଣା ଉଜାଇନର, ଇଂରାଜୀ ବାବୁ ଇଂରାଜୀ ଓ ଠିକ୍ ତା ପରେ ପରେ ସାବଶୀ ଆସିଲା । ଗୋଲ୍ ମୋଟାମୋଟା ମୁହଁ, ମୋଟା ଚଷମା; କିନ୍ତୁ କିଛି ପରେ—"ସାବଶୀ ପାଖରେ ଥିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କିଛି ଜାଣି ହେଉ ନଥିଲା । କିନ୍ତୁ ସେ ପାଟରୁ ଉଠି ଚାଲିଯିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ମନେହେଲା ସତେ ଯେପରି କେଉଁଠି କିଛି ଖାଲି ହୋଇଗଲା; ଏପରିକି ସେ ପାଖ ଘରେ ଟେଲିଫୋନ କରୁଥିବା ସମୟରେ ବାରମ୍ବାର ମନେ ହେଉଥିଲା ସେ ଶୀଘ୍ର ଫେରିଆସୁ । ତା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଘରଭିତରେ ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟ ଯେପରି ପ୍ରକାଶିତ ହେଉଥିଲା ।" (ପୃ. ୩୩) । ପରେ କେମ୍ବ୍ରିଜ ଯିବା ବାଟରେ ସାବଶୀ କିଛିଦିନ ପ୍ୟାରିସରେ ରାମ ଓ ମାଡ଼ଲନଙ୍କର ଅତିଥି ହୋଇ ରହିଲା । ସେତେବେଳେ—"ଏପରି ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନ ମୁଁ ଅନ୍ୟ କେଉଁଠି ଅନୁଭବ କରି ନାହିଁ । ଏପରି କି ସରୋଜା ପାଖରେ ବି ନୁହେଁ । ସାବଶୀର ସ୍ୱାଭାବିକ ସରଳତା ନିକଟରେ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କର ଜୀବନର ଆବିଳତା ଠିକ୍ ଏକ୍ସରେ'ରେ ମଣିଷର ଦେହପରି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠିଥିଲା ।" (ପୃ.୧୩୦) । ମାଡ଼ଲନ ମତରେ ସେ ଅଦ୍ଭୁତ, ସେ ବୁଝିପାରୁନି ସେ କଣ । ରାମ କେମ୍ବ୍ରିଜରେ ଥିବା ସମୟରେ ସାବଶୀ ପ୍ରତି ତାର ଆକର୍ଷଣ ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠିଲା । ସଂଧ୍ୟାରେ, ବସାଘରକୁ ଫେରି ସେ ମାଡ଼ଲନ୍ ପାଖକୁ ଚିଠି ଲେଖୁ ଲେଖୁ ହଠାତ୍ ଅନୁଭବ କଲା ଯେ ମାଡ଼ଲନ୍ ନୁହେଁ, ସାବଶୀକୁ ମନେ ମନେ ଚିନ୍ତା କରି ସେ ଚିଠି ଲେଖୁଛି । ରାମ ଲଣ୍ଡନ ଆସି କେନସିଂଟନ୍‌ରେ ରହିଥିବା ସମୟରେ ସେମାନଙ୍କର ସଂପର୍କରେ ସେହି ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ଘଟଣା ଘଟିଲା । ସେମାନେ ପରସ୍ପରକୁ ବିବାହ କଲେ । ଏହି ବିବାହ ସିଂବଲିକ୍ ଓ ରାମ ସାବଶୀ ସଂପର୍କରେ ଏହି ବିବାହର ସଂଯୋଗ ଏକ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ

ଓ ପରଶର ଅନୁଭବ, ଓ ରାମର ଜୀବନ-ଅଭିଜ୍ଞତାରେ ଏହା ହିଁ ସ୍ଥିର କେନ୍ଦ୍ର । ବିବାହର ପୂର୍ବଦିନ ରାତିରେ ସେମାନେ ପରସ୍ପରକୁ ପ୍ରେମ-ନିବେଦନ କରିଥିଲେ । ଏହି ଅନୁରାଗର ପ୍ରକାଶ ବିଶେଷତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଟେମ୍ସ୍ କୂଳରେ ବୁଲି ବୁଲି ସେମାନେ ପାନଶାଳାକୁ (ପବ୍) ଯିବା କଥା ଚିନ୍ତାକଲେ । ରାମ ସାବିତ୍ରୀକୁ ପବ୍‌କୁ ନେବାକୁ ଅନିଚ୍ଛୁକ । ହଠାତ୍ ସାବିତ୍ରୀ କହିଲି, "Pub or no pub, take me anywhere, my Love" (ପୃ.୨୦୯) । ଏହା ହିଁ ରାମ ପ୍ରତି ସାବିତ୍ରୀର ପ୍ରଥମ ପ୍ରେମ ସଂଭାଷଣ । ରାମର ମନେହେଲା ସେ ଯେପରି ନୂଆକରି ଜୀବନକୁ ଅନୁଭବ କରୁଛି; ସତେ ଯେପରି ତାର ସଂବିତ୍ ଲୋପ ପାଇଗଲା ।

—"ଚାଲ ସୋହୋକୁ ଯିବା, ମୁଁ କହିଲି । ସାବିତ୍ରୀକୁ ମୁଁ ବେଢ଼ି ଧରିଥାଏ । ପରସ୍ପର ପ୍ରତି ଏକାନ୍ତ ଅନୁରକ୍ତି, ଏକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକ ପରି ଆମକୁ ସଂଯୋଗ କରି ରଖିଥାଏ । ସେହି ଆଲୋକର ଉପସ୍ଥିତି ହିଁ ଭଗବାନ, 'ହିଁ ଭଗବାନ', ସାବିତ୍ରୀ ଫୁସ୍ ଫୁସ୍ କରି କହିଲା । ଆମ ଚାରିପାଖରେ କର୍ମବ୍ୟସ୍ତ ନଗରୀର ନୀରବତା । କିଛି ସମୟ ଚୁପ୍ କରି, 'ଶୁଣୁଛ, ମୋତେ ନେଇଚାଲ ।'

'ସାବିତ୍ରୀ, ସାବିତ୍ରୀ !'

'ହେ ପ୍ରିୟ !'

ମୁଁ ଅତି ଆଦରରେ ସାବିତ୍ରୀକୁ ନିଜ ଆଡ଼କୁ ଆଉଜାଇ ଆଣିଲି ।

'ଆସ ଯିବା ।'

'ଭଗବାନଙ୍କ ପାଖକୁ', କହୁ କହୁ ସାବିତ୍ରୀ ମୋ କୋଳ ଉପରକୁ ଆଉଜି ଆସିଲା । ମୁଁ ଆସ୍ତେ ସାବିତ୍ରୀର ଓଠକୁ ମୋ ଓଠରେ ଛୁଇଁଲି; ସତେ ଯେପରି ସେ ଓଠ ନୁହେଁ, କେବଳ ଆଲୋକ, ମଧୁ, କବିତା, ସଙ୍ଗୀତ । ଲଣ୍ଡନ ସହର ସହର ନୁହେଁ । ସେ ମୁଁ ନିଜେ । ସାରା ପୃଥିବୀ ସ୍ଥାନ ନୁହେଁ; କେବଳ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ଓ ସେହି ମୁହୂର୍ତ୍ତ ।" (ପୃ.୨୫୦) । ରାମ ଓ ସାବିତ୍ରୀର ବିବାହର ଠିକ୍ ବିବାହର ନୁହେଁ । ରାମ ମତରେ ସେମାନେ ସେ ସବୁଦିନେ ପରସ୍ପରର ସ୍ୱାମୀ ଓ ସ୍ତ୍ରୀ, ଏହି ସତ୍ୟ ସେମାନେ ସେଦିନ ଆବିଷ୍କାର କଲେ ଓ ସେହି ଯୋଗୁ ହିଁ ସେମାନେ ପରସ୍ପରକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ଅନୁଭବ କରିବା ସଂଭବ ହେଲା । ସାଂସାରିକ ଅର୍ଥରେ ବି ଏହି ବିବାହର ସିଦ୍ଧ ନୁହେଁ । କାରଣ ସାବିତ୍ରୀ ପରେ ପ୍ରତାପକୁ ବିବାହ କଲା । ଏ ଆତ୍ମା ସହିତ ଆତ୍ମାର ମିଳନ ଓ ଏହି ମିଳନର ଘନିଷ୍ଠତା

ଗୌରବ, ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟ ଓ ପବିତ୍ରତା ଅପରିସୀମ । ଏପରିକି ସାମାନ୍ୟ ପାନାଗାର ବି ଏହି ପବିତ୍ର ଆଲୋକରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ।

ଏହାହିଁ ଉପନ୍ୟାସର କେନ୍ଦ୍ର ଅନୁଭୂତି । ସାବିତ୍ରୀ କେବଳ ସାବିତ୍ରୀ ନୁହେଁ; ସେ ପାର୍ବତୀ, ରାଧା, ମୀରା; ସେ ଭାରତର ଫଳପ୍ରସୂ ପବିତ୍ର ମାତୃମୂର୍ତ୍ତି; ପୁଣି ଅପରିସୀମ ରହସ୍ୟ ଓ ଔଦାର୍ଯ୍ୟର ପ୍ରତିଭୂ—"Some nameless magnanimity, a mystery that has eyes, a sense of existence, beautiful, beautiful Mother, my lord···"(ପୃ.୧୯୫) । ସେ ସାବିତ୍ରୀ, ତାର ସତ୍ୟବାନ ହେଉଛି ଆତ୍ମା, ସତ୍ୟ, ('the self, the truth' (ପୃ.୩୬୫) । ତେଣୁ ରାମ ସାବିତ୍ରୀ ସଂପର୍କ ରାମ-ମାଡ଼ଲିନ୍ ସଂପର୍କଠାରୁ ଘନିଷ୍ଠତର ଓ ଗଭୀରତର । ରାମ-ମାଡ଼ଲିନ ସଂପର୍କକୁ ଭାରତ ସହିତ ପଶ୍ଚିମର ସଂଯୋଗ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ରାମ-ସାବିତ୍ରୀ ସଂପର୍କ ଆତ୍ମପରୀକ୍ଷା, ଆତ୍ମ-ଅନୁସଂଧାନ ଆତ୍ମଶୁଦ୍ଧିର ଅଭିଜ୍ଞତା । ମାଡ଼ଲିନ୍ ରାମର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ବହିଃସ୍ଥ ଅନ୍ୟ ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ । କିନ୍ତୁ ସାବିତ୍ରୀ ରାମର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱରେ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ; ରାମର ସାବିତ୍ରୀ-ଅନୁଭବ ସବୁ ଅସତ୍ୟ ଓ ମାୟାର ଅନ୍ତରାଳରୁ ଜୀବନର ସତ୍ୟ, ଧର୍ମ ଓ ଆତ୍ମାର ପବିତ୍ରତା ଅନୁସଂଧାନର ଅନୁଭବ । ଏହା ହିଁ 'ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ' ଉପନ୍ୟାସର ମୂଳକଥା ।

ଉପନ୍ୟାସର ବହୁ ସ୍ଥାନରେ ରାମ ଓ ସାବିତ୍ରୀ ସଂପର୍କରେ ସୂଚନା ଓ ଆଲୋଚନା ରହିଛି । ବିଶେଷକରି ଉପନ୍ୟାସର ଶେଷଆଡ଼କୁ ଏକ ଆଲୋଚନା ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ରାମ ପୀଡ଼ିତ ହୋଇ ଲଣ୍ଡନର ଏକ ଚିକିତ୍ସାଳୟରେ ଶଯ୍ୟାଶାୟୀ । ସାରା ଲଣ୍ଡନ ନୂତନ ରାଣୀଙ୍କର ଅଭିଷେକପାଇଁ ସଜ୍ଜିତ ହେଉଛି । ଏହି ସମୟରେ ସାବିତ୍ରୀ ପିତାଙ୍କ ସହିତ ଅଭିଷେକରେ ଯୋଗ-ଦେବାପାଇଁ ଲଣ୍ଡନ ଆସିଛି ଓ ବାରଂବାର ଯାଇ ରାମ ସହିତ ଦେଖାକରିଛି । ସାବିତ୍ରୀ ସାଂସାରିକ ଅର୍ଥରେ ମୁକ୍ତ ନୁହେଁ, ସେ ବିବାହିତା । ଏହିପରି ଏକ ଦେଖାସାକ୍ଷାତ ସମୟରେ :

'ରାମ, ଗୋଟାଏ କଥା ପଚାରିବି ।'

'କୁହ ।'

'ମଣିଷ କାହା'ର ଅଧୀନ ?'

'ନିଜ ଆତ୍ମାର ଅଧୀନ ।'

'କିନ୍ତୁ ମୁଁ ଯଦି ମୋ ଆତ୍ମାର ଅଧୀନ ନ ହୁଏ, ତା ହେଲେ ?'

'ତା ହେଲେ ତୁମେ ନିଶ୍ଚୟ ଅନ୍ୟ କାହାର ହେବ !'

'କିନ୍ତୁ ମୁଁ ଯଦି ପୂର୍ବପୂର୍ବ ଜଣକର ହୋଇ ଆଉ ଜଣକ ସାଙ୍ଗରେ ଯୋଡ଼ାଯାଏ, ଯେମିତି ବାକ୍ସଟା ଖଣ୍ଟରେ ବନ୍ଧାଯାଏ ବା ଉଡ଼ାଜାହାଜରେ ଗାର୍ଡର ଲାଗେ ?'

'ଉଡ଼ାଜାହାଜ ଗାର୍ଡର ମାନିବା ଉଚିତ, ତା ନ ହେଲେ ଦୁର୍ଘଟଣା ହେବ । ତୁମେ ଯଦି ଉଡ଼ାଜାହାଜ ଓ ଉଡ଼ିବାକୁ ଚାହଁ, ତେବେ ଯେତେ ଜାଣିପ୍ ଓ ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ୍ ନିୟମ ଅଛି ସବୁ ମାନିବାକୁ ହେବ । ନଚେତ୍ ତୁମେ ଆଦୌ ଉଡ଼ନା ।'

'ତା ହେଲେ ଆଉ ଫୁଲଡାଳ ନାଇଁ କି ନଡ଼ିଆ ଭାଙ୍ଗିବାକୁ ନାଇଁ, ଯେମିତି ଉଡ଼ାଜାହାଜ ପ୍ରଥମେ ଉଡ଼ିଲାବେଳେ ହୁଏ ।'

'ହଁ ଠିକ୍ ସେଇଆ ।'

'ତେଣୁ ଉଡ଼ାଜାହାଜ ଯଦି ଗାର୍ଡର ନ ମାନେ, ଯଦି ଅସୀମ ଆକାଶର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ତଳର ସାଗର ଓ ସାନ୍ତାକ୍ରୁଜର ବିସ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ, ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ, ଆଲୋକିତ ବାଲିତଟାଣକୁ ଭଲପାଏ······?'

'ତା ହେଲେ ଦୁର୍ଘଟଣା ନିଶ୍ଚିତ !'

'ତେଣୁ ଉଡ଼ାଜାହାଜ ଗାର୍ଡର ମାନିବା ଉଚିତ ।'

'ହଁ ତାହାହିଁ ଧର୍ମ, ନିୟମ ହିଁ ଧର୍ମ, ଧର୍ମ ନ ମାନିଲେ କଷ୍ଟହେବ ।'

'କାହାକୁ କଷ୍ଟ ?'

'ଅନନ୍ତ ଆକାଶକୁ ।'

'କଷ୍ଟ, ବେଦନା – ବେଦନା କଅଣ ?' ସାବିତ୍ରୀ ମୋ ପାଖରେ ଚୂପ୍‌ହୋଇ ଛିଡ଼ାହେଲା ।

'କାର୍ଯ୍ୟର ଶେଷ ଅଂଶ ହିଁ ବେଦନା ।'

'ଆଉ ଆନନ୍ଦ ?'

'ଆନନ୍ଦ ଭଲପାଇବାର ହିଁ ପରିଚୟ ।'

'ମୁଁ ତାହେଲେ କଅଣ ହେବି ?' ସାବିତ୍ରୀର ସ୍ୱର ପ୍ରାୟ ନିସ୍ପନ୍ଦ ହୋଇ ଆସିଲା ।

'ସ୍ତ୍ରୀ, ଧର୍ମପତ୍ନୀ ।'

ସାବନୀ ହସି ଉଠିଲ, 'ମୁଁ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ହୋଇନ, ମୋର ଅପେକ୍ଷା ସେଇ ବୃନ୍ଦାବନକୁ ।'

'ସାବନୀ ! ଯେଉଁଠି ବେଦନା ନାହିଁ, କଷ୍ଟ ନାହିଁ, କୃଷ୍ଣ ସେଇଠାରେ ହିଁ ବଂଶୀ ବଜାନ୍ତି; ଆଉ ସେଇ ବଂଶୀ ଡାକରା ଶୁଣି ଯେତେ ଧବଳୀ କଜଳୀ ସମସ୍ତେ ଆସି ମୁହଁ ଟେକି, କାନ ଡେରି ଶୁଣନ୍ତି । ଗଛରେ ଗଛରେ ଫୁଲ ଫୁଟେ । ମୟୂର ପୁଚ୍ଛ ମେଲାକରି ନାଚେ ଓ ସ୍ୱର୍ଗର ଯେତେ ଦେବତା ସମସ୍ତେ ଜୀବନର ଏହି ମହୋତ୍ସବ ଦେଖିବାକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସନ୍ତି ।'

'ମୁଁ ମୋର ବେଦନା ନେଇ କ'ଣ କରିବ ?'

ନିଜେ କଷ୍ଟ ପାଇବା ମାନେ ଅନ୍ୟକୁ କଷ୍ଟ ଦେବା ।

'ସାବନୀ, ଆନନ୍ଦ କର, ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ଖୁସିରେ ଖୁସି ହୁଅ । ଏହା ହିଁ ସତ୍ୟ ।'

'ମୁଁ ପାରିବି କି ?' ସାବନୀ ଚୁପ୍ କଲା, 'ମୁଁ ତୁମକୁ ଆଗପରି ପ୍ରିୟ ବୋଲି ଡାକିପାରେ କି ?'

'ନିଶ୍ଚୟ, ତୁମେ ମୋର ମୂଳ, ମୋର ରାଣୀ, ଅନ୍ୟମାନଙ୍କର ଖୁସିରେ ଖୁସି ହେବା ହିଁ ପ୍ରେମ ।'

ସାବନୀ ତା' ଓଠରେ ଆସ୍ତେ ଆସ୍ତେ ମୋ ଓଠକୁ ଛୁଇଁଲା, ସତେ ଯେପରି ସେଇଠି, ସେଇଠାରେ ହିଁ ସତ୍ୟ, ସେଇ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ହିଁ ସମଗ୍ର ସତ୍ୟ ।"

ରାମ-ସାବନୀ ସମ୍ପର୍କ ଗଭୀର, ଜଟିଳ; ଉପନ୍ୟାସର ମୂଳପିଣ୍ଡ ।

ରାଜା ଗୁରୁଙ୍କର ଉପନ୍ୟାସ ସହଜପାଠ୍ୟ ନୁହେଁ । ରାମ ନିଜେ ବିଦ୍ୱାନ୍, ବହୁଭାଷାବିତ୍ । ସେ ବେଦାନ୍ତରେ ସୁପଣ୍ଡିତ । ଆଲ୍‌ବିଜେନ୍‌ସିଆନ୍ ଧର୍ମଗୋଷ୍ଠୀ ସମ୍ପର୍କରେ ତା'ର ଗବେଷଣା । ବହୁ ବୁଦ୍ଧିମାନ୍ ଓ ବିଦ୍ୱାନ୍ ତରୁଣ ତା'ର ବନ୍ଧୁ । ତେଣୁ ଉପନ୍ୟାସର ଗୋଟାଏ ସ୍ତରରେ ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ, ଗଭୀର ଅଧ୍ୟୟନପ୍ରସୂତ ଆଲୋଚନାର ସ୍ରୋତ ପ୍ରବହମାନ । କିନ୍ତୁ ଏହା ବୋଲି 'ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ' ଉପନ୍ୟାସ ପ୍ରବନ୍ଧ ବା ଗବେଷଣା ଗ୍ରନ୍ଥ ନୁହେଁ । ରାମର ଜଟିଳ ମାନସିକ ଅଭିବୃଦ୍ଧିରେ ବୁଦ୍ଧିର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଗୋଟିଏ ଦିଗ । ଭୌଗୋଳିକ ସ୍ଥାନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉପନ୍ୟାସ ହାଇଦରାବାଦଠାରୁ ଲଣ୍ଡନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରସାରିତ । ଚରିତ୍ରଗୋଷ୍ଠୀ ଭାରତ,

ଫ୍ରାନସ୍, ରୁଷିଆ, ସ୍ପେନ୍ ଓ ଇଂଲଣ୍ଡରୁ ସଂଗୃହୀତ ଓ ଭାରତ ଓ ୟୁରୋପର ମିଥ୍ ଉପନ୍ୟାସର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ରହିଛି । ଉପନ୍ୟାସରେ ଘଟଣାର ଜଟିଳତା ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ସାମାନ୍ୟ ସାମାନ୍ୟ ଘଟଣାରୁ ଜଟିଳ ମାନସିକ ପ୍ରକ୍ରିୟାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ଓ ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟା ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସି ସମୃଦ୍ଧ ହୋଇଛି । ଏହି ସମୃଦ୍ଧି ଉପନ୍ୟାସର ଭାଷାରେହିଁ ସୂଚିତ । ଭାଷା ସଜୀବ, ଚିତ୍ରଧର୍ମୀ ଓ କାବ୍ୟଧର୍ମୀ । ଭାଷା ଯଦି ଅଭିଜ୍ଞତାର ଯଥାର୍ଥ ପରିବାହକ ହୁଏ, ତେବେ ରାମର ମାନସିକ ପ୍ରକ୍ରିୟାର ଜଟିଳତା ଓ ଜୀବନ-ଅଭିଜ୍ଞତା "ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ" ଉପନ୍ୟାସର ଜଟିଳ ସମୃଦ୍ଧିର ମାଧ୍ୟମରେ ହିଁ ସଞ୍ଚାଳିତ । ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ଉଦାହରଣ ମୂଳ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାରେ ହିଁ ଦିଆଯାଇପାରେ । ରାମ ବାରଣସୀରେ ଥିବା ସମୟରେ ମାଡ଼େଲିନ୍ କଥା ଚିନ୍ତା କରୁଥିଲା ଓ ଏହା ହିଁ ମାଡ଼େଲିନ୍‌ର ବର୍ଣ୍ଣନା—

"Her hair was gold, and her skin for an Indian was like the unearthed marble with which we built our winter palaces. Cool with the lake about one, and the peacock strutting in the garden below. The Seventh-hour of music would come, and at the palace would see itself a bit......Madeleine was like the palace of Amber seen in moonlight." (ପୃ. ୧୫) । ସରୋଜାର ବର୍ଣ୍ଣନା ବି ଅନୁରୂପ ଭାବରେ ଲକ୍ଷଣୀୟ : "I was intoxicated with Saroja's presence, like a deer could be before a waterfall or an elephant before a mountain peak......there was something of the smell of musk of the oyster when the pearl is still with-in, of the deep silent sea before the monsoon breaks." (ପୃ. ୫୨) । ଅନ୍ୟତ୍ର ନଦୀ ରୋନ୍ ସଂପର୍କରେ : "The river Rhone flows like the Ganges, she flows mother Rhone flows into the seven seas, and she built herself a chapel, that the gay gipsies might come and sing and worship Sarat in her sanctuary; ships go, rushing ships go now to India, to far India, to quick India. Go there mother earth, go there mother Rhone !"

(ପୃ. ୩୯୪) । ପୁଣି ଧ୍ୟାନପୁଷ୍ଟ ମନର ପ୍ରକାଶ—"I have gone whence there is no returning. To return you must not be. For if you are, where can you return ? Do you, my brother, my friend, need a candle to show the light of the Sun ? Such a Sun I have seen, it is more splendid than a million suns." (ପୃ. ୪୦୮) । ବା ଈଶ୍ୱର ଓ ଦାର୍ଶନିକ ଦୃଷ୍ଟି—"The world is either unreal or real, the serpent or the rope. There is no in-between in poetry, in sainthood......"
(ପୃ. ୩୪୦) ।

ରାଜା ରାଓଙ୍କର ଉପନ୍ୟାସ ଅତି ଉତ୍କୃଷ୍ଟ କଳାସୃଷ୍ଟି । ଏହି ଉତ୍କର୍ଷତା ଗମ୍ଭୀର ଓ ଜଟିଳ ଅଭିଜ୍ଞତା, ଓ ଏହି ଅଭିଜ୍ଞତା ପ୍ରକାଶର ମାଧ୍ୟମର ଅନୁରୂପ ଶକ୍ତିରେ ନିହିତ । ରାଜା ରାଓଙ୍କର ଉପନ୍ୟାସର ବିଶିଷ୍ଟତା ଅନ୍ୟ ଏକ ଦିଗରୁ ସମ୍ୟକ୍ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇପାରେ । ଇଂରାଜୀରେ ଲେଖୁଥିବା ମୁଷ୍ଟିମେୟ ଭାରତୀୟ-ମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ରାଜା ରାଓ ଅନ୍ୟତମ । ଇଂରାଜୀ ଭାରତରେ ବିଦେଶୀ ଭାଷା । ଭାରତର ଜଳବାୟୁ ଓ ସଂସ୍କୃତିରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଜୈବିକ ଭାବରେ ଏହାର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ହୋଇନାହିଁ । ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ପ୍ରାୟ ଗତ ଦେଢ଼ଶ' ବର୍ଷ ଧରି ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ବିଭିନ୍ନ ଭାରତୀୟମାନେ ଇଂରାଜୀରେ ଲେଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି ଓ କରୁଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଇଂରାଜୀ ବାବୁଇଂରାଜୀ ହୋଇ ରହିଯାଇଛି ଓ ଲେଖକମାନଙ୍କ ସ୍ୱଳ୍ପ ପ୍ରତିଭା ଯୋଗୁଁ ହେଉ ବା ଇଂରାଜୀ ଭାଷା ଉପରେ ସେମାନଙ୍କର ଅନଧିଗତ ଦକ୍ଷତା ଯୋଗୁଁ ହେଉ, ଭାରତୀୟମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଇଂରାଜୀରେ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିହୋଇ ପାରିନାହିଁ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ତରୁ ଦତ୍ତ ଓ ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ସରୋଜିନୀ ନାଇଡୁ, ହାରୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ ଇଂରାଜୀରେ କବିତା ଲେଖି ଖ୍ୟାତି ଅର୍ଜନ କରିଥିଲେ । ନିକଟରେ ମୁଲ୍କରାଜ ଆନନ୍ଦ ଓ ଆର୍. କେ. ନାରାୟଣ ଉପନ୍ୟାସ ଲେଖି ଖ୍ୟାତି ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି । ବିଶେଷ କରି ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ଇଂରାଜୀରେ ଲେଖୁଥିବା ଭାରତୀୟଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ଯଥେଷ୍ଟ ବୃଦ୍ଧି ପାଇଛି । ବିଲାତର କେତେକ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟରେ 'ରାଜ୍ୟଗୋଷ୍ଠୀ ସାହିତ୍ୟ'ର ଏକ ବିଭାଗ କରି ଇଂରାଜୀରେ ଲେଖୁଥିବା ଭାରତୀୟଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଅଧ୍ୟୟନ କରାଯାଉଛି । ୧୯୬୨ରେ ଅଧ୍ୟାପକ

ଶ୍ରୀନିବାସ ଆୟୁଙ୍ଗାରଙ୍କର 'Indian Writing in English' ନାମକ ଏକ ପ୍ରାମାଣିକ ଗ୍ରନ୍ଥ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ଓ ୧୯୬୪ ସେପ୍ଟେମ୍ବରରେ ଲିଡସ୍ ବିଶ୍ୱ-ବିଦ୍ୟାଳୟର ବୋଡିଂଟନ ହଲ୍‌ରେ 'ରାଜ୍ୟଗୋଷ୍ଠୀ ସାହିତ୍ୟ' ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁ ସମ୍ମିଳନୀ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା ସେଥିରେ ଭାରତପକ୍ଷରୁ ଇଂରାଜୀରେ ଲେଖୁଥିବା କେତେକ ଭାରତୀୟ ଲେଖକ ଓ ଅଧ୍ୟାପକ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ । ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ଭାରତରେ ଏହି 'ଭାରତୀୟ ଇଂରାଜୀ' ବା Indo-Anglian ସାହିତ୍ୟ ଏ ଦେଶର ନିଜସ୍ୱ ନୁହେଁ । ଯେଉଁ ଲେଖକର ନିଜର କିଛି କହିବାର ଅଛି, ସେ ତା କେବଳ ନିଜର ଜୀବନ ସହିତ ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବରେ ମିଶିରହିଥିବା ନିଜର ମାତୃଭାଷା ଜରିଆରେ ହିଁ ପ୍ରକାଶ କରିପାରେ । ସବୁ ଦେଶରେ ଓ ସବୁ ସମୟରେ ଏହିପରି ଭାବରେ ହିଁ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ସାହିତ୍ୟ ରଚିତ ହୋଇଛି । ଯେଉଁଠାରେ ଏହା ଅନ୍ୟଥା ହୋଇଛି, ସେଠାରେ ହୁଏତ ଆକ୍ଷରିକ ଅର୍ଥରେ ସାହିତ୍ୟ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିଛି; କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତ ଅର୍ଥରେ ନୁହେଁ । ଭାରତରେ ଏହି 'ଭାରତୀୟ-ଇଂରାଜୀ' ସାହିତ୍ୟ ଠିକ୍ ଶୀତତାପ-ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଗୃହର ସଂରକ୍ଷିତ ଉଦ୍ଭିଦର ଅବସ୍ଥା ପରି । ସେହି ଗୃହର ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ପରିସର ଭିତରେ ହିଁ ଏମାନଙ୍କ ଚମତ୍କାରିତା ଅଛି ଓ ଇଂରାଜୀରେ ଲେଖା ହେଉଥିବା ହେତୁ ଏ ଗୋଷ୍ଠୀର ଲେଖକଙ୍କର ବେଶ୍ ପ୍ରଚୁର ବି ହେଉଛି । କିନ୍ତୁ ବାହାର ଜୀବନର କଠିନ ବାସ୍ତବତାର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସିବା ଦ୍ୱାରା ଏ ଲେଖାର ରକ୍ତହୀନତା ଓ ରୁଗ୍‌ଣତା ଅତି ନିଷ୍ଠୁର ଭାବରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ । କେବଳ ଭାରତୀୟ ଭାଷାରେ ଲିଖିତ ସାହିତ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ହିଁ ଭାରତର ମୌଳିକ ରୂପ ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ସମ୍ଭବ ଓ ପାଇଛି ବି । ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ମାଟିମଟାଳ' ବା ବିମଲ ମିତ୍ରଙ୍କ 'କଡିଦିଏ କିନଲାମ' ପରି ମୌଳିକ ଭାରତୀୟ ଜୀବନର ପରିଚୟ ଦେଉଥିବା ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉପନ୍ୟାସ ଭାରତୀୟ-ଇଂରାଜ ସାହିତ୍ୟରେ ବିରଳ । କିନ୍ତୁ 'ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ'କୁ ବୋଧହୁଏ ଅଲଗା କରି ବିଚାର କରି ହେବ । ଭାରତୀୟ-ଇଂରାଜୀରେ ଲେଖାଯାଇଥିଲେ ବି ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ଭାରତୀୟ ଉପନ୍ୟାସ ଓ ଭାରତୀୟ ଭାଷାରେ ଲିଖିତ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉପନ୍ୟାସମାନଙ୍କ ସହିତ ତୁଳନୀୟ । ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ର ରାମ ଭାରତୀୟ ସଭ୍ୟତା ଓ ସଂସ୍କୃତି ପ୍ରସୂତ । ପୁଣି ଉପନ୍ୟାସରେ ୟୁରୋପର ବର୍ଣ୍ଣନା ଭାରତଠାରୁ ଅଧିକ ଥିଲେ ବି ସମଗ୍ର ଭାବରେ ଯାହା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ, ତାହା ହେଉଛି ଭାରତୀୟ ଚିନ୍ତା ଓ ବିଶ୍ୱରଧାରା ଓ ଭାରତର ମୌଳିକ ଜୀବନ ଅଭିଜ୍ଞତା । ଏକ କଥାରେ

'ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ' ଉପନ୍ୟାସର ବିଚିତ୍ରତା, ଜଟିଳତା ଓ ସମୃଦ୍ଧି ମୌଳିକ ଭାରତୀୟ ଜୀବନର ପ୍ରାଣସ୍ପନ୍ଦନରୁ ହିଁ ଗୃହୀତ । ଅନ୍ୟ ଦିଗରୁ ଏହି ଉପନ୍ୟାସ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ବି ଏକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉପନ୍ୟାସ ଭାବରେ ଗଣ୍ୟ ହେବାର ଯୋଗ୍ୟ । ରାଜା ରାଓଙ୍କର ଇଂରାଜୀ ଭାଷା ଉପରେ ଦକ୍ଷତା ଯଥେଷ୍ଟ । 'ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ'ରେ ଭାଷା ପ୍ରକାଶର ପ୍ରଣାଳୀ ବା ଷ୍ଟାଇଲରୁ ଇଂରାଜୀ ଯେ ରାଜା ରାଓଙ୍କର ନିଜ ଭାଷା ନୁହେଁ ଏ କଥା ବୁଝିବା ଦୁରୂହ । 'ସର୍ପ ଓ ରଜ୍ଜୁ' ଶୀତତାପ-ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଗୃହର ସଂରକ୍ଷିତ ଉଦ୍ଭିଦ ନୁହେଁ । ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ଗୌରବ ଓ ଜଞ୍ଜାଳ ଓ ଏହି ଜୀବନର ଜୀବନୀଶକ୍ତିରେ ଏହା ପୁଷ୍ଟ । ଇଂରାଜୀ ଔପନ୍ୟାସିକ, ପୋଲାଣ୍ଡର ଅଧିବାସୀ କନ୍‌ରାଡଙ୍କୁ ରାଜା ରାଓଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇ-ପାରେ । ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଉଭୟ ବିଦେଶୀ; କିନ୍ତୁ ଉଭୟ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉପନ୍ୟାସ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଆଧୁନିକ ଇଂରାଜୀ ଉପନ୍ୟାସ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉଭୟଙ୍କର ସ୍ଥାନ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଚିହ୍ନିତ ।



'The Serpent and the Rope' by Raja Rao, 1960.

ମାଟିମଟାଳ

'ମାଟିମଟାଳ' ୧୯୬୪ର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ଗତ ବହୁ ବର୍ଷ ଧରି ଗୋପୀନାଥବାବୁ 'ମାଟିମଟାଳ'ର ଖସଡ଼ା କରି ଧୀରେ ଧୀରେ ଲେଖୁଥିଲେ ଓ ଲେଖକଙ୍କ ସହିତ ପରିଚିତ ଓଡ଼ିଆ ପାଠକମଣ୍ଡଳରେ ଅନେକେ ଏହି ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରକାଶ ଦିନକୁ ଅତି ଆଗ୍ରହର ସହିତ ଅପେକ୍ଷା କରିଥିଲେ । କେବଳ ଆୟତନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ମାଟିମଟାଳ' ବୋଧହୁଏ ଓଡ଼ିଆରେ ବୃହତ୍ତମ ଉପନ୍ୟାସ (ଘଞ୍ଚ ଭାବରେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଅକ୍ଷରରେ ମୁଦ୍ରିତ ହୋଇଥିବା ସମୁଦାୟ ପୃଷ୍ଠା-ସଂଖ୍ୟା ୯୬୦) ଓ ଗୁଣ ବା କଳା-ସୃଷ୍ଟି ଦିଗରୁ ଗୋପୀନାଥବାବୁଙ୍କର ନିଜର ଉପନ୍ୟାସ 'ଅମୃତର ସନ୍ତାନ' ପରେ ଏପରି ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉପନ୍ୟାସ ଓଡ଼ିଆରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇନାହିଁ । ସାରଳା, ପଞ୍ଚସଖା, ଗୋପାଳକୃଷ୍ଣ ଓ ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଲେଖା ମାଧ୍ୟମରେ ଯେଉଁ ଶକ୍ତିଶାଳୀ, ପ୍ରଧାନତମ ଓଡ଼ିଆ ଐତିହ୍ୟ ପ୍ରସାରିତ ଓ ପୁଷ୍ଟ, 'ମାଟିମଟାଳ' ସେହି ଐତିହ୍ୟର ଆଧୁନିକତମ ପ୍ରକାଶ । ଗ୍ରାମବହୁଳ ଓଡ଼ିଆ ଜୀବନର ମୌଳିକତା, ଶକ୍ତି, ପରିବର୍ତ୍ତନ ଓ ଦୁର୍ବଳତାର ଏକ ଅପୂର୍ବ ସମଗ୍ର ପ୍ରକାଶ 'ମାଟିମଟାଳ'ରେ ସଂଭବ ହୋଇପାରିଛି ଓ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ମାଟିମଟାଳ'କୁ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ଜୀବନର ମହାକାବ୍ୟ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ ।

ରବି ଉପନ୍ୟାସର ନାୟକ । ସେ ସାଧାରଣ ଶିକ୍ଷିତ ଯୁବକ; ବି. ଏ. ପାଶ୍ କରି ସେ ଗାଁକୁ ଆସିଛି । ଇଚ୍ଛା ସ୍ୱାଧୀନ ଭାବରେ କିଛି କରିବ । କିନ୍ତୁ ବାପାଙ୍କର ବାଧ୍ୟବାଧକତାରେ ସେ ଗାଁ ଛାଡ଼ି ଚାକିରି କରିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଯାତ୍ରା କରିଛି । ଏହିଠାରୁ ଉପନ୍ୟାସର ଆରମ୍ଭ—"ତା ପରେ ହେଇ ସେ ଚାଲିଛି ଚାକିରି କରିବାକୁ, ସେ ରବି—ଯାହାର ଆପଣା ଜୀବନ ବିଷୟରେ ସ୍ୱାଧୀନ ମତ ଥିଲା, କିଛି ସ୍ୱପ୍ନସଂଭାର ଥିଲା, ସେଇ ଯେ ନିଭୃତରେ ବସି ଆପେ କେତେ ଆଡ଼ୁ

କେତେ କଥା ଭାବ ଆପଣାକୁ ଏକ ନଆଁରେ ଜୀବନଯାପନ ଲାଗି ଗଢ଼ିବାରେ ଲଗିଥିଲା ।” (ପୃ.୧୧) । କିନ୍ତୁ ରବି ଗୃହତ୍ୟାଗ କଲା ନାହିଁ । ସେ ଗୃହତ୍ୟାଗୀଙ୍କୁ ନଯାଇ ଅଧବାଟରୁ ଫେରିଆସିଲା । ସେ ଗାଁରେ ହିଁ ରହିଲା ଓ ଗାଁର ପରିଚିତ ପରିବେଶ ଓ ପରିସ୍ଥିତିରେ ନିଜର ସ୍ୱପ୍ନ ଓ ଆଦର୍ଶ ଅନୁଯାୟୀ ଏକ ନୂତନ ସମାଜ ଓ ଜୀବନ ଗଢ଼ିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକଲା । ଏହି ଘଟଣାର ପ୍ରାୟ ଦୁଇବର୍ଷ ପରେ ଉପନ୍ୟାସର ଶେଷ । ସେତେବେଳକୁ ରବିର ସ୍ୱପ୍ନ ଅନେକାଂଶରେ ସଫଳ ହୋଇଛି । ତାର ଆଦର୍ଶ ଅନ୍ୟକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି ଓ ଲୋକଙ୍କ ଆଖିରେ ସେ ସାଧାରଣତାର ଗଣ୍ଡି ଅତିକ୍ରମ କରି ଏକ ଅସାଧାରଣ ଚରିତ୍ରର ସଂଭ୍ରମ ଲାଭ କରିଛି । ଏହା ହିଁ ଉପନ୍ୟାସର ଗଳ୍ପ ଓ ଏହି ଗଳ୍ପର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ରବି ଓ ଛବିର ସଂପର୍କ ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ଛବି ଉପନ୍ୟାସର ନାୟିକା । ଗୃହତ୍ୟାଗ ନ କରି ଗାଁକୁ ଫେରି-ଆସୁଥିବାବେଳେ ଏକ ଆକସ୍ମିକ ଦୁର୍ଘଟଣାରେ ରବି ଛବିକୁ ଭେଟିଥିଲା । ସମଗ୍ର ଉପନ୍ୟାସରେ ସେମାନେ ପରସ୍ପରକୁ ଦୁଇ ତିନି ଥର ଭେଟିଛନ୍ତି ଓ ଖୁବ୍ ଅଳ୍ପ କଥାବାର୍ତ୍ତା ହୋଇଛନ୍ତି । ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ପରସ୍ପର ପ୍ରତି ଏକ ଅଲକ୍ଷ୍ୟ, ଗଭୀର ଅନୁଭୂତିର ଆକର୍ଷଣରେ ଉଭୟେ ସଚେତ । ଏହି ଆକର୍ଷଣ ଘନିଷ୍ଠ ଏବଂ ସ୍ୱଚ୍ଛ, ଓ ଉପନ୍ୟାସରେ ଆରମ୍ଭରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହା ପ୍ରସାରିତ ।

ଏକ ହତାଶ, ପରାଜିତ ମନୋଭାବରୁ ଉପନ୍ୟାସର ଆରମ୍ଭ – “ସେହି ଦେବଦାରୁ ତଳେ ଠିଆହୋଇ ମଫିଲ ସହରର ଆଲୁଅଗୁଡ଼ାକ ଆଡ଼କୁ ଅନାଇ ରହିଲାବେଳେ କରୁଣ ହୋଇ ଆପଣା ଭିତରର ଛପିଲା ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଯେପରି କି ତା’ର ଜାଣତା ମନ ଆଗରେ ନିଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହେଲା, ଏତେ ଶସ୍ତାରେ ହକ ଖାଇବାଅ ନାହିଁ ମୋତେ, ମୁଁ ବଂଚିବାକୁ ଲୋଡ଼ୁଛି, ଫୁଲ ପରି ଫୁଟିବାକୁ ଲୋଡ଼ୁଛି ।” (ପୃ.୧୨) । କ୍ରମଶଃ ଏଇ ମନୋଭାବ ବଦଳିଯାଇଛି ଓ ଶେଷକୁ ଏକ ଗଭୀର ଆନନ୍ଦ ଓ ଉନ୍ମାଦନାର ଅନୁଭୂତି—“ଛବି ଚେତଉଠି ମନରେ ଚଞ୍ଚଳତା ଅନୁଭବ କଲା, ଆଉ ଅନୁଭବ କଲା ଆପଣା ଭିତରୁ ବାହାରୁଥିବା ଗୋଟିଏ ହଟହ ମହକ, ମନ ଖିଆଲରେ ପଡ଼ିଆଗର ଖେଳ-ଖେଳ ଫାନ୍ଦନେଲା, ସେ ମଣିଷ ନୁହେଁ, ଗୋଟିଏ ଫୁଲଟିଏ, ଝଡ଼ିବା ନ ଝଡ଼ିବାର ଚିନ୍ତା ନାହିଁ ତା ମନରେ । ସେ ଅଛି, ଏତିକି; ଯଥେଷ୍ଟ ।” (ପୃ.୯୨୧) । ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଉପନ୍ୟାସର ଆରମ୍ଭ ଓ ଶେଷରେ ଥିବା ଦୁଇ ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନାର ବିଭିନ୍ନତାରେ ବି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ-ପାରେ । ପ୍ରଥମ ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ରବିର ମନୋଭାବ ସହିତ ଜଡ଼ିତ । ଦୁଃଖ, ମାନବ-

ଜୀବନର ଅସ୍ଥିରତା ଓ ଏକ ନିରାଶ୍ରୟତା ଏହା ସହିତ ମିଶ୍ରିତ । ସତେ ଯେପରି କାହାର ସ୍ଥାୟିତ୍ୱ ନାହିଁ, ସବୁ ଗୋଟାଏ ଅନ୍ଧାରୁଆକୁ ଛୁଟିଚାଲିଛନ୍ତି ଓ ଏ ପରିସ୍ଥିତିରେ ମଣିଷ ଅତି ନଗଣ୍ୟ, କ୍ଷୁଦ୍ର—"ଲାଗୁଚି ଯେପରି କି, ମଣିଷ ଚାଲୁନାହିଁ, କଅଁଆ ଘୁଷୁରୁଚି । ଦେଗଣ୍ଡା ଚାଲୁଚି ।" (ପୃ.୩) । ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ଛବିର ମନୋଭାବ ସହିତ ଜଡ଼ିତ । ଏଥିରେ ଆନନ୍ଦ ଓ ଆଗ୍ରହର ଅନୁଭୂତି; ସ୍ଥାୟିତ୍ୱ ଓ ଆତ୍ମ-ବିଶ୍ୱାସର ଅନୁଭବ—"ସୂର୍ଯ୍ୟ ଅସ୍ତଯାଉଛି, ଶରଶଯ୍ୟାରେ ରହିଛନ୍ତି ଭୀଷ୍ମ, ଯେ କ୍ରିୟାଶୀଳ, ଗତି ଓ ଶକ୍ତିର ଆଧାର । ସେ ଆତ୍ମସ୍ଥ ହୋଇ ସ୍ଥିର ହୋଇଚି, ଦୃଷ୍ଟିର ପରିସର ଭିତରୁ ଚାଲିଯାଉଚି ଦିବ୍ୟଦୃଷ୍ଟିର ପରିସରକୁ ।" (ପୃ.୯୧୮) । ପୁଣି—"ଛବି ସେହି ଦୃଶ୍ୟ ଆଗରେ ଆପଣାକୁ ଗୋଟାଏ ଆନନ୍ଦର ଝଲକ ଭିତରେ ଅନୁଭବ କଲା, ସୂର୍ଯ୍ୟ ନାହିଁ, ସେ ଅଛି ।" (ପୃ.୯୧୯) । ରବି ଓ ଛବିର ଅଲକ୍ଷ୍ୟ ସଂପର୍କର ଜଟିଳତାରେ ଉପନ୍ୟାସର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ନିହିତ । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ କାମନା ଜଡ଼ିତ । ପୁରୁଷର ନାରୀ ପ୍ରତି ବା ନାରୀର ପୁରୁଷ ପ୍ରତି ସ୍ୱାଭାବିକ ଆକର୍ଷଣ । ଏହି ଆକର୍ଷଣର ପରିସରରେ ସାମାଜିକ ବିଧିନିଷେଧ ରହିଚି । ତେଣୁ ଉଭୟଙ୍କ ନାଁରେ ଦୁର୍ନାମ ରଟିଚି ଓ ବିଭାଘରର ସଂଭାବନା ବି ଆଲୋଚିତ ହୋଇଚି । କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ସଂପର୍କ କେବଳ ଏକ ପରିଣତି ନୁହେଁ; ବରଞ୍ଚ ଜୀବନର ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଜଞ୍ଜାଳ ଓ ସୀମାବଦ୍ଧତାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିପିବାର ଏକ ଉପାୟ ବା ମାଧ୍ୟମ । ତେଣୁ ରାତିଅଧରେ କାମନାରେ ତାଡ଼ିତ ହୋଇ ରବି ହଠାତ୍ ଉଠିପଡ଼ିଲେ ବି ସେ ଶେଷକୁ ବୁଝିଚି, "ଛବି ଆଉ ସେ ଏକ ତ, ତା' ମନ ସ୍ୱୀକାର କରିନେଇଛି, କାମନାର ହନ୍ତସନ୍ତ ଉପରେ ଚହଟିଉଠୁଚି ସତେ କି ଉଷାର ଆଲୁଅ, ସେଥିରେ କ୍ଳାନ୍ତି ନାହିଁ, ଅଛି ଉଦ୍ଦୀପନା, ଉତ୍ସାହ, ସେହି ମୂର୍ତ୍ତି ତାର ଅଟଳ ଆଶ୍ରୟ, ସତେ ଅବା ରୂପ ପାଇ ରହିବାର ତା'ର ଶକ୍ତି ।" ସେହିପରି ଛବି ଆଖିରେ ରବି ଦେବତା ପରି ସୁନ୍ଦର ଓ ଆନନ୍ଦର ପ୍ରତୀକ—"ଚୁଇ ତଳ, ବଉଳଫୁଲର ମହକ, ଦେହରେ ପବନ ବାଜୁଛି, ଆଖିପତା ବୋଝ ବୋଝ ଲାଗୁଚି । ଛବି ନଇଁପଡ଼ି ବଉଳଫୁଲଗୁଡ଼ିଏ ଗୋଟେଇ ନେଇ ଆଞ୍ଜୁଳାରେ ଧରି ଠିଆହେଲା । ତା ମୁହଁରେ ହସଟିଏ ଫୁଟି ମାଂଟେଇ ରହିଲା । ମନେ ମନେ ସେ ଦେଖୁଥିଲା ରବିକୁ ।" ଏହି ସଂପର୍କକୁ ସିନ୍ଧୁ ଚୌଧୁରୀ ନିର୍ଲିପ୍ତ ଭାବରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି; ତାଙ୍କ ମତରେ, "ସେମାନେ ପରସ୍ପରକୁ ଚାହାନ୍ତି । ଦିହିଙ୍କର ଏକାକାମରେ ଝୁଙ୍କ । ଜଣେ ଘର ଛୁଡ଼ି ଜଙ୍ଗଲଟାକୁ ଘର କରିଛି, ଜଣେ

ଘରେ ରହି ବି ସତେ କି ଅଘର । ମତେ ଲାଗୁଛି ତାଙ୍କର ଯଦି କେବେ ବାଘଘର ହେବ ସେ ତ ହେବ ଗୋଟାଏ ଯୋଗସାଧନାର ପରିଣତି, ଦି'ଟା ବିଶାଳ ହୃଦୟ ତ୍ୟାଗ, ତପସ୍ୟା, ସ୍ନେହ ଉଦାରତାରେ ବଢ଼ିଛି ହୋଇ ପଡ଼ୁ ପଡ଼ୁ କେତେବେଳେ ଏକାଠି ହୋଇଯିବ । ସେମାନେ ଆଉ କଣ୍ଢେଇ ନୁହନ୍ତି, ମଣିଷ ।" (ପୃ. ୯୨୮) ଆରମ୍ଭର ଅସହାୟ ଅବସ୍ଥାରୁ ରବି ଓ ଛବି କ୍ରମଶଃ ପରସ୍ପରକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଛନ୍ତି ଓ ଏହି ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ପ୍ରଣାଳୀ ଉଭୟଙ୍କୁ ଘରପାଖର କ୍ଷୁଦ୍ରତା ଓ ମୃତପ୍ରାୟ ଅବସ୍ଥାରୁ ମୁକ୍ତି ଦେଇ କ୍ରମଶଃ ଜୀବନର ବ୍ୟାପ୍ତି ଓ ଗୌରବରେ ମଣ୍ଡିତ କରିଛି । ଏହା ହିଁ 'ମାଟିମଟାଳ'ର ମୂଳକଥା ।

ହଣାଯାଉଥିବା ପାଟେଲି ଗାଁର ବିଖ୍ୟାତ ଓସ୍ତଗଛ, ଘରପାଖର କ୍ଷୁଦ୍ର ଓ ସୀମିତ ଜୀବନର ପ୍ରତୀକ । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି 'ଟାଣ, ସଳଖ' ଓସ୍ତଗଛଟିରେ ଗ୍ରାମ୍ୟ-ଜୀବନର ସଂହତି ଓ ଜୀବନ ସୂଚିତ; କିନ୍ତୁ ହଣାହେଲା ପରେ ଏହି ସଂହତି ଓ ଜୀବନ ଯେପରିକି ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ହୋଇ ନଷ୍ଟ ହୋଇଯାଇଛି । ଯାହା ରହିଛି ଗୋଟାଏ ଶବ ପରି, ଭୂତ—"ବଂଧ ଉପରୁ ଗଛଟାକୁ ଗୁହାଁଲା । ଏପାଖେ ତଳର ଦି'ଟା ଡାଳ ଝଙ୍କା ହୋଇ କେତେଦୂର ମାଡ଼ିଥିଲା, ଆଉ ସେ ନାହିଁ । ତା' ପରିବର୍ତ୍ତେ ଖୋଲାଏ ଖୋଲାଏ ଦିଶୁଛି ନଈ ଉପରେ ମିଞ୍ଜିମିଞ୍ଜି ଘୁଇ-ଅନ୍ଧାର । ଗୋଟାଏ ପାଖ ନଣ୍ଡାଳିଆ ହୋଇ ଗଛଟା କେମିତି ଦିଶୁଛି ହାତକଟା ଭୂତ ପରି । ···ଡାଳ ଦି'ଟା ପାଖ ହେଲେ କଥା ବନ୍ଦ ହୋଇଯାଏ । ଘୁଙ୍କଟା ଗୁଉଁକନା ଲାଗେ । ଗୁନ ଗୁନ କଥା କହି ଆଡ଼େଇ ଆଡ଼େଇ ଲୋକ ଚାଲିଯାଉଥାନ୍ତି । ଡାଳ ନୁହେଁ, ଦି'ଟା ଶବ ।" (ପୃ.୨୯୫) । ପୁଣି ପୃଷ୍ଠା ୨୮୦ରେ ମରି ପଡ଼ିଥିବା ପୋଡ଼ ବି ଏହି ଜୀବନର ପ୍ରତୀକ । ସରକାରୀ ଚେଷ୍ଟାରେ ଗାଁର ପରିବର୍ତ୍ତନ ପାଇଁ ଯେତେ ଚେଷ୍ଟା ହେଉଛି ସେ ସବୁର ବିଫଳତା ଓ ଦୁର୍ବଳତା ସତେ ଯେପରି ଏଥିରେ ସୂଚିତ—"ଜପ୍ ଗିଅର୍ ଦେଇ ଗର୍ଜନ କରି କରି ବେଗ କମେଇ ପାଖ ହେଲା ପୋଡ଼ଟାର, ହଲଚଲ ନାହିଁ, ମୁହଁକୁ ଆଗକୁ ମାଡ଼ଦେଇ ନିଶ୍ଚଳ ହୋଇ ଏକାଧ୍ୟାନରେ ଯେପରିକି ସେ ଅପେକ୍ଷା କରି ରହିଛି । ବଡ଼ ବଡ଼ କଳା ଆଖି ଦି'ଟା ଡବଡବ ଜକଜକ ହୋଇ ଅନାଇ ରହିଛି, ଯେପରି କି ନିର୍ବାକ ନିରାଶାରେ ସ୍ଥିର ହୋଇଛି, ଅଟକି ରହିଛି ସେଠି ଜୀବନ ।" ବିଦ୍ୟମାନ କାଳ ଓ ନିର୍ଲିପ୍ତ ନିରଳସ ପ୍ରକୃତିର ପୃଷ୍ଠଭୂମିକାରେ ମଣିଷଜୀବନର କିଛି ବିଶେଷ ଅର୍ଥ ନାହିଁ । ସେ ଏକାନ୍ତ ଅସହାୟ, କ୍ଷୁଦ୍ର, ଯେପରି କି ସମାଜରେ ସବୁ ପ୍ରଭାବ ପ୍ରତିପତ୍ତି ସତ୍ତ୍ୱେ ବିଟ ମହାନ୍ତି—

"ବର୍ଷ ମହାନ୍ତି ଶୋଇପଡ଼ିଲେ…ଶୁଖିଲା କାଠ ଖଣ୍ଡେ ପଡ଼ିଛି—ଗଛଗୁଡ଼ାକ ଠିଆ ହୋଇଛି—ବୁଢ଼ାଟିଏ ଶୋଇଛି—ଶୋଇ ରହିଛି…ଆଉ ବସିଂଛଗ୍ର ହାଣ୍ଡିରୁ ପାଣି ନିଗିଡ଼ିଲା ପରି ଶୂନ୍ୟ ଉପରେ ସମସ୍ତ ବୋହିପଡ଼ୁଛି ଥପ୍ ଥପ୍ ହୋଇ, ନିଗିଡ଼ି ନିଗିଛି, ବୋହିଯାଉଛି।" (ପୃ.୩୯୩)। 'ମାଟିମଟାଳ'ର କାବ୍ୟ-ଦୃଷ୍ଟିରେ ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଅନୁଭୂତି ଅତି ସ୍ପଷ୍ଟ ଓ ତୀବ୍ର।

ଦୁଇ ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ର ବ୍ୟତୀତ 'ମାଟିମଟାଳ' ଅସଂଖ୍ୟ କ୍ଷୁଦ୍ର (minor) ଚରିତ୍ରରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ। ରବି ଓ ଛବି ସଂପର୍କରେ ଲେଖକ ସଂଯତ, ସତର୍କ। ଉଭୟଙ୍କ ଉପସ୍ଥାପନାରେ ସହଜ କଳ୍ପନା ଓ ଏଥିସହିତ ଶ୍ଳେଷ, ବ୍ୟଙ୍ଗ ପ୍ରଭୃତିର ଲେଶ ମାତ୍ର ନାହିଁ; ବୈକ୍ତିକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଅଧିକତର ସାଧାରଣ ବର୍ଣ୍ଣନା ଉଭୟ ଚରିତ୍ରରେ ଲକ୍ଷଣୀୟ। ସେମାନଙ୍କର ଚିନ୍ତା ଓ କାର୍ଯ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ସତେ ଯେପରି ଲେଖକ ଅଧିକତର ଆଗ୍ରହୀ ଓ ଉଭୟଙ୍କୁ ସେ ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ମାନର ସହିତ ବିବେଚନା କରିଛନ୍ତି। କ୍ଷୁଦ୍ର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କେବଳ ସିନ୍ଧୁ ଚୌଧୁରୀଙ୍କ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଲେଖକଙ୍କର ଏହି ସମ୍ମାନ ଓ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ମନୋଭାବ କେତେକ ପରିମାଣରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ। କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟତ୍ର ଲେଖକଙ୍କର ବିଚିତ୍ର, ସମୃଦ୍ଧ କଳ୍ପନାରେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଅତିଶୟ ପ୍ରାଣବନ୍ତ ହୋଇ ପାରିଛନ୍ତି ଓ ଉପନ୍ୟାସରେ ଏକ ବିରଳ ସମୃଦ୍ଧି ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିଛି। ସେହିପରି ଗାଁଗଣ୍ଡାର ବହୁବିଧ ଚିତ୍ର, ବିଧି-ବିଧାନ, ଖିଆମିଆ, ପଦପଦାର୍ଥ, ପ୍ରବଚନ, ଢଗଢମାଳି, ଗାଁ କଳି ଓ ବଡ଼ିର ବର୍ଣ୍ଣନା ପ୍ରଭୃତିରେ ଉପନ୍ୟାସ ପୂର୍ଣ୍ଣ। ଏସବୁ କେବଳ ସାଦାସିଧା ବର୍ଣ୍ଣନା ନୁହେଁ; ଉପନ୍ୟାସର ଭାଷା ଚିତ୍ରଧର୍ମୀ। ଏଠାରେ ଭାଷାର ନିରପେକ୍ଷ ମାଧ୍ୟମରେ ଅନୁଭୂତି ସଞ୍ଚାରିତ ହେଉନାହିଁ। ଭାଷାର ନିଜସ୍ୱ ଶକ୍ତି ଓ ଜଟିଳତାର ସଂଘର୍ଷରେ ଆସିବା ଦ୍ୱାରା ଅନୁଭୂତିରେ ଶକ୍ତି ଓ ଜଟିଳତା ଆସିଛି। ଓଡ଼ିଆ ଗାଁଗଣ୍ଡାର ମୌଳିକ ଶକ୍ତିରେ ଏହି ଭାଷା ଶକ୍ତିମାନ୍ ଓ ସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ଜୀବନକୁ ଉପଭୋଗ କରିବାର ଏକ ପ୍ରବଳ ଆଗ୍ରହ ଏହି ଭାଷାରେ ହିଁ ସୂଚିତ। 'ମାଟିମଟାଳ' ପୂର୍ବରୁ ସାରଳା, ଜଗନ୍ନାଥ ଓ ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଲେଖାରେ ଏହି ଭାଷା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ। ଏହା ହିଁ ମୌଳିକ ଓଡ଼ିଆ ଐତିହ୍ୟର ଭାଷା। 'ମାଟିମଟାଳ'ରେ ଯେ କେବଳ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ଜୀବନର ବିପୁଳ ପରିଚୟ ରହିଛି ତା ନୁହେଁ, ଏହି ଜୀବନର କେନ୍ଦ୍ର ଯେଉଁ ଭାଷା, ସେହି ଭାଷା ଉପନ୍ୟାସରେ ପ୍ରାଣପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଛି। ଭାଷା ଏଠାରେ ବାହକ ନୁହେଁ। ଭାଷା ଅନୁଭୂତିକୁ ସଂଗଠନ

କରିଚ ଓ ଭଷା ହିଁ ଉଭୟ ପ୍ରଶଂକ ଓ ଦବ୍ୟ-ଦୃଷ୍ଟି । ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ଉଦାହରଣ ଦଆଯାଇପାରେ । ଗାଁ ଟରଣି ଅଗଣି ସାପୁଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନା ଏହିପରି—"ବଚାର ଲୋକ ଅଗଣି ସାପୁ, କଳା ପାଚଳ ହୋଇ ଡେଙ୍ଗା ହୋଇ ଲୋକଟା, ହାଣ୍ଡୁଆ ମୁହଁ, ଚକ୍‌କଣ ଝିଅର ହେଲା ମର ଦଶେ, କାରଣ ସେ ଜନ୍ମରୁ ମାଖୁନା, ଆଉ ସେ ଡେଙ୍ଗା ଛଡ଼ ଉପରେ ଗୋଟାଏ ଲମ୍ବ ବେଲ ପର ତାର ଟାଙ୍ଗରା ମୁଣ୍ଡ । ବଦଭ୍ୟାସ କେବଳ ପିକା, ତାର ସେ ହାତରେ ବନ ଖାଏ । ବସୁସ ବାଉନ, ବେକରେ ଘାଗଡ଼ା ତୁଳସୀମାଳ, ମୁଣ୍ଡରେ କାନତଳରେ ଧଳା ଚିତା । ସହରକୁ ଗଲେ ଧାନଉଷୁଆଁ ହାଣ୍ଡି ବର୍ଣ୍ଣର ଗୋଟାଏ ପୁରୁଣା ଲମ୍ବା କୋଟ ଗଳାଏ । ତାର ଉପର ବୋତାମ କେଇଟା ନାହିଁ, ତେଣୁ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦରେ ତୁଳସୀମାଳ ମୁହଁ ଦେଖାଏ । କାନ୍ଧରେ ଖଣ୍ଡେ କଷଗାମୁଛା ଓହଳାଏ, ଆଉ ଛତା ଧରେ । ଏଣ୍ଟିକରେ ଗୋଟାଏ ବଶିଷ୍ଟତା ବାହାରେ ଆଉ ବଢ଼ିଯାଏ ପଦେ କଥା କହିଲେ । ଅଗଣି ସାପୁ କାହାର ମୁହଁକୁ ନ ଚାହିଁ ଭବ ଭବ ଅଳ୍ପ କଥା କହେ, ବାକ ସମସ୍ତ ତା'ର ଥୋମଣି ଆସ୍ତେ ଆସ୍ତେ ବୁଲୁଥାଏ । ଯଦ ସେ କାହାକୁ ମୁହାଁମୁହିଁ ଚାହିଁଦଏ ତାର କୋରଡ଼ ଭତରର ଟ୍ରେଟ ଗ୍ଲେଟ ଆଖିରେ, ତେବେ ତାର ଦୃଷ୍ଟି ପରକୁ ଆଗ କାଟେ, ତା'ପରେ ଜାବୁଡ଼କର ସେପରି କ ଧରରଖେ ।" (ପୃ.୨୫୭) । ବର୍ଣ୍ଣନା ଆମୋଦଦାୟକ, ପୁଣି ଏଥିରେ ଶ୍ଳେଷ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଲୋକଟା ବିଲୁଆ ପରି ଚତୁର, ପୁଣି ସାପ ପରି ଭୟଙ୍କର । କନ୍ତୁ ଆହୁର ଗୁରୁତର କଥା ହେଉଚ ଲୋକଟା ଅମଂଗଳ ପୁରୁଷ ('ମାଖୁନା') ବା ସେ ଆଦୌ ମଣିଷ ନୁହେଁ ('ଡେଙ୍ଗା ଛଡ଼ ଉପରେ ଗୋଟାଏ ଲମ୍ବ ବେଲ') । ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଲୋକଟାର ଉଭୟ ବାହାର ଓ ଭତର ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠିଚ ଓ ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ଲେଖକ ଅଗଣି ସାପୁ ପ୍ରତି ନଜର ମନୋଭାବ ପରିଷ୍କାର କରିଦେଇଛନ୍ତି । ଅନ୍ୟତ୍ର ଶ୍ଳେଷାତ୍ମକ ସ୍ୱରରେ କେତେକ ପରିମାଣରେ ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ନର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭଙ୍ଗୀ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ଯେପରି—"ଦୁମୁକାପୁରର ଝିଅମାନେ ଭଲ ଗୀତ ବୋଲନ୍ତି, ଛବ ଆଙ୍କନ୍ତି, ପରପାଟୀ କର ବେଶ ହୁଅନ୍ତି, ଆପଣା ଆପଣା ଭତରେ ସଭାସମିତି କରନ୍ତି । ବେଳେବେଳେ ଖବରକାଗଜରେ ଛପାହୁଏ—'ଆସଫ୍ ଅଲଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁରେ ଦୁମୁକାପୁର ନାରୀସମାଜର ଶୋକ', ଅଥବା 'ସୁଏଜ କେନାଲ ବବାଦ ବଷୟରେ ଦୁମୁକାପୁର ନାରୀସମାଜର ପ୍ରସ୍ତାବ', କେତେବେଳେ 'ଫର୍ମୋଜା ଯୁଦ୍ଧ ବଷୟରେ ଦୁମୁକାପୁର ନାରୀସମାଜର ଜରୁରୀ ବୈଠକ' । ଦୁମୁକାପୁରର କେତୋଟି ଝିଅ ନାଁ-

ତାଙ୍କ ପରିବାରରେ ବଡ଼ ହୋଇଛନ୍ତି, ସହରରେ ଥାଆନ୍ତି । କେତେ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଲୋକଙ୍କ ଶଶୁରଘର ବୋଲି ଦୁମୁକାପୁରର ଖ୍ୟାତି ଅଛି । କେତେ ଲୋକ କହନ୍ତି ସେ ଗାଁର ଝିଅ ଫରଫଟ୍ଟା, ନଖରା, ଫୁଲେଇ, ଦେଖେଇ, ଟିକିଏ କେମିତି ଆଉ ପ୍ରକାର, ପୁରୁଷ ଲୋକ ଦେଖିଲେ ଉପରେ ପଡ଼ି କଥା କହିବେ, କେତେ-ବେଳେ ଘଣ୍ଟିଆ ବି କରିବେ । ଆଉ କେତେ ଲୋକ କହନ୍ତି, ଏଗୁଡ଼ିକ ବାଦୁଆ କଥା, ପ୍ରକୃତରେ ସେମାନେ କଳାପ୍ରେମୀ, ମାର୍ଜିତା, ରୁଚିମନ୍ତ, ଉତ୍ସାହୀ, ଅଗ୍ର-ଗାମିନୀ, ଆଧୁନିକା ।" (ପୃ. ୬୨୭) ଏସବୁକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଗାଁର ଗୋଟିଏ ସାଧାରଣ ଚିତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଯାଇପାରେ । କ୍ଷୁଦ୍ର ବର୍ଣ୍ଣନାଟି କାବ୍ୟ-ଆସ୍ୱାଦନାରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ— "ଶିବରାତି ପାଖ ହେଲା, ସେ ବି ଜାଗରଜନା ଦେଖିଯିବ । ଆଉ ଦୋଳପୂର୍ଣ୍ଣିମା ମେଳଣ, ବିମାନ । ଗାଡ଼ି ଗାଡ଼ି ଖଳାରେ ବେଙ୍ଗଳା ପକାଇବା ଗୀତ । ବଡ଼ଅନ୍ଧାରୁ ଘରେ ଘରେ ଧାନ ଉଷୁମା, ଧାନ ଉଷୁମେଣ୍ଟି ଦେହ ଉଷୁମୋଡ଼ି ଚୁଡ଼ାକୁଟା ପାହାର ଶବ୍ଦ । ସେଇଠୁ ଲମ୍ବା ଗାଡ଼ି ସରି ଦିନ ଆରମ୍ଭ । ଶୀତ ସରିଆସିଲାଣି, ପାହାନ୍ତିଆକୁ ଥଣ୍ଡା ବେଶୀ ।" (ପୃ. ୨୭୭) । ଭାଷାରେ ଯଦି ଜାତିର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ରତମ ଓ ଗଭୀରତମ ଅନୁଭୂତି ପ୍ରକାଶ ପାଏ ତାହା 'ମାଟିମଟାଳ'ର ଭାଷାରେ ହିଁ ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । ସତେ ଯେପରି ଭୂମିସଂଲଗ୍ନ ଭାଷାର ଜୈବିକ ଶକ୍ତି ଓ ସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟ ସମଗ୍ର ଉପନ୍ୟାସରେ ଜୀବନ ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ସଞ୍ଚାର କରିଛି ।

ଐତିହ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବାକୁ ଯାଇ ଏଲିୟଟ୍ କହିଥିଲେ ଯେ 'ନୂତନ ସୃଷ୍ଟି' ('really new') ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଐତିହ୍ୟର ଶୃଙ୍ଖଳାରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହୁଏ । 'ମାଟିମଟାଳ' ଏହିପରି ଏକ ନୂତନ ସୃଷ୍ଟି, ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ଐତିହ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ଏହା ସୃଷ୍ଟ । ପୁଣି 'ମାଟିମଟାଳ' ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ଐତିହ୍ୟକୁ ପୁଣି ଥରେ ଆଲୋଚନା କରିବାର ବେଳ ଆସିଛି । 'ମାଟିମଟାଳ' ଐତିହ୍ୟଧର୍ମୀ । ପୁଣି ଏହା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଐତିହ୍ୟକୁ ନୂତନ ରୂପ ଦେଇପାରିଛି । ଏହା ହିଁ ବୋଧହୁଏ ଏହି ଉପନ୍ୟାସ ସମ୍ପର୍କରେ ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ କଥା ।



'ମାଟିମଟାଳ'—ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତି, ୧୯୬୪

କଳାଶକ୍ତି

'କଳାଶକ୍ତି'ରେ ଗୋପୀନାଥବାବୁଙ୍କର ସାହିତ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସଂପର୍କୀୟ ୧୭ଟି ପ୍ରବନ୍ଧ ସଂକଳିତ ହୋଇଛି ଓ ଷଷ୍ଠ ପ୍ରବନ୍ଧ 'କଳାଶକ୍ତି' ନାମରେ ପୁସ୍ତକଟିର ନାମକରଣ କରାଯାଇଛି । ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକ ବହୁବର୍ଷ ପୂର୍ବେ, ୧୯୩୭ ମସିହାରେ, ତତ୍କାଳୀନ ବାଳକୃଷ୍ଣ କରଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସଂପାଦିତ 'ସହକାର'ର ବିଭିନ୍ନ ସଂଖ୍ୟାରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା ଓ ଏହି ଦୀର୍ଘଦିନଧରି ଏଗୁଡ଼ିକ ସାଧାରଣ ପାଠକର ଅଗୋଚରକୁ ଚାଲିଯାଇଥିଲା । ଆଜି ଗୋପୀନାଥବାବୁଙ୍କର ଲେଖାରେ ଆଗ୍ରହୀ ପାଠକମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଏହି ପୁରୁଣା ଲେଖାଗୁଡ଼ିକ ଏକାଠି କରି ପାଇବା ଏକ ଅଭାବିତ ସୁଯୋଗ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ଅନ୍ୟ ଭାବରେ ଓଡ଼ିଆରେ ସାହିତ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସଂପର୍କୀୟ ରଚନାର ସ୍ୱଳ୍ପତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'କଳାଶକ୍ତି' ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକର ଯଥେଷ୍ଟ ମୂଲ୍ୟ ଅଛି ବୋଲି ମନେହୁଏ । ଏହା ଛଡ଼ା ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକର ଲେଖାର ଢଙ୍ଗ ଏପରି ଯେ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ସୁନ୍ଦର ରମ୍ୟରଚନାର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ଓ ଗୋପୀନାଥବାବୁଙ୍କର ନିଜ ସୂଚନା ଯେ "ଜୀଅନ୍ତା କଥା କଥିତ ଭାଷାରେ ନିଜ୍ୱା ଅନୁଭୂତିର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇ ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଓ ସେଥିପାଇଁ ଭାଷାରେ ନୂଆ ନୂଆ ପ୍ରୟୋଗ ତିଆରି କରିଦେବା"ର ଉଦ୍ୟମ, ଏହି ଲେଖାସବୁରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ।

ପ୍ରଥମତଃ, ସୂଚୀରୁ ଦେଖାଯାଉ । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରବନ୍ଧର ନାଁଗୁଡ଼ିକରେ କିଛିଟା ବିଶେଷତ୍ୱ ଅଛି । ସଚରାଚର ସାହିତ୍ୟ-ପ୍ରବନ୍ଧର ନାମକରଣଠାରୁ ଏସବୁ ଭିନ୍ନ । ଯଥା : 'ବାଇଆ କଳ', ଅର୍ଥାତ୍ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟବୋଧ ବା 'wonder'ର ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଆଲୋଚନା; ସେହିପରି 'ଭଙ୍ଗାଗୁଡ' ହେଉଛି ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍; "ଲୋକହସା', ହାସ୍ୟରସ; 'କାରୁଣୀ' ଟ୍ରାଜେଡି ଓ କରୁଣରସ; 'ପତରଚକ' ବା'ରବୁଲ ଚରିତ୍ର; 'କମ୍-ଭୂତ' ଉଦ୍‌ଭଟ; 'ଶେଷଅଙ୍କ' ପରିଣତି ବା climax;

'ଚାଧିନଧିନା' ସାହିତ୍ୟିକ ସମାଲୋଚନା ଇତ୍ୟାଦି । କେବଳ ନାମକରଣରେ ନୁହେଁ, ଲେଖାର ଶୈଳୀ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ । ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକ ସୁନ୍ଦର ଗଳ୍ପପରି ସୁଖପାଠ୍ୟ । ପ୍ରଥମ ପ୍ରବନ୍ଧ 'ବାଇଆ କର'ର ଆରମ୍ଭ ଏହିପରି—"ସେଇ ଝାମ୍ପୁରା ବରଗଛ ଡାଳରେ କ'ଣ ଗୋଟାଏ ଅଛି । ଏପାଖ ସେପାଖ ଉଆଁ ମାରି ସେ ଜଳ ଝୁଲାଇବାରେ ସବୁବେଳେ ଲଗିଥାଏ । ଆଉ ବଡ଼ବାପାଙ୍କ ମାଳତୀଗଛଟା ତାଙ୍କ ଯାଇକ ଯାଉଁ ଯାଉଁ ଠିକ୍ ଯେମିତି ଝରିଚକୁଳ ସେମିତି ବାସେ । ପାଞ୍ଚଗଛିଆଠେଁ ଗାତ-ଅଧରେ ଗୋଟାଏ କ'ଣ କାନ୍ଦେ କଅଁଳାପିଲା ପରି କୁଆଁ-କୁଁ-କୁଁ-ଆଁ ..।" ସେହି ପ୍ରବନ୍ଧର ଅନ୍ୟତ୍ର ଅନ୍ୟ ଭାବରେ ଓଡ଼ିଆ ଗାଁର ସୁନ୍ଦର ଚିତ୍ର, "କୁଆଁର-ପୂନେଇଁ ଜହ୍ନ, ଜହ୍ନି ଫୁଲ, ଚୂଟିଆ ମୂଷା, ଜହ୍ନି କାକୁଡ଼ି ଲତା ଭିତରେ ସୁନେଲି ପଣ୍ଡାଏ ପକ୍ଷୀ ଜାକ ବସି ତାଳମାରି ଗୀତ ଶୁଣନ୍ତି । ଡିଙ୍କିଶାଳ ସେ ପାଖରେ କଇଁ ମାଳ ଭିତରେ ଭଲୁକୁଣୀ, ହାଣ୍ଡିଶାଳେ ଷଠୀଦୁଛେଇଁ, ଫଗୁଣ ପୂନେଇଁରେ କଦମ୍ବଗଛ ତଳେ ବସି, 'ପୂଜା' ବେଳେ ଝୁଣା-ଗୋଗୁଳ ଉଦ୍ଧେଇ ହାତରେ ଧରି ନିଶବନ୍ଧ ଗାତରେ ଦେବଦେବୀଏ ଝମର ଝମର ।" ଏହା ହିଁ ଗଳ୍ପ କହିବାର ଭଙ୍ଗୀ ଓ 'କଳାଶକ୍ତି'ର ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକର ଗଠନରେ ଏହି ଭଙ୍ଗୀକୁ ନାନାଭାବରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରକୃତି, ଓଡ଼ିଶାର ଗାଁଗହଳ, ଓଡ଼ିଆ ପଢ଼ପଢ଼ାଣୀ, ଓଡ଼ିଆ ଗଳ୍ପକଥା ପ୍ରଭୃତିର ବିଭିନ୍ନ ସୂଚନା ବେଶ୍ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ତତ୍ତ୍ୱ ଆଲୋଚନା ସହିତ ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ରହିଛି; ଯାହା ଫଳରେ ସଚରାଚର ସମାଲୋଚନାର ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ପରିବେଶ ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକରେ ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ଆପାତ ଦୃଷ୍ଟିରେ ମନେହେବ, ଲେଖକ ସତେ ଯେପରି ତତ୍ତ୍ୱର ଆଲୋଚନାରେ ବିଶେଷ ଆଗ୍ରହୀ ନୁହନ୍ତି । ତତ୍ତ୍ୱର ବାହିଦେଇ ସେ ସତେ ଯେପରି ନିଜର ସୃଷ୍ଟିର ଲାଳସା ପରିତୃପ୍ତ କରିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି । ୱେଲ୍‌ଟର୍ ପାଟର୍‌ଙ୍କ ଲେଖାର ଆଲୋଚନାରେ ଏହି ଜାତୀୟ ସମାଲୋଚନା ବା ତତ୍ତ୍ୱ ଆଲୋଚନାକୁ ନାପସନ୍ଦ କରିଥିଲେ । ତାଙ୍କ ମତରେ ଯେଉଁ ଲେଖକମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିର କ୍ଷମତା ସୀମାବଦ୍ଧ, ସେହିମାନେ ହିଁ ଏହିପରି ଭାବରେ ସମାଲୋଚନାକୁ କଳ୍ପନାପ୍ରବଣ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାନ୍ତି । ସେଥିପାଇଁ ସେ ନିଜର ସମାଲୋଚନାକୁ ଯେତେଦୂର ସମ୍ଭବ ନିର୍ଲିପ୍ତ ଓ ନୈର୍ବ୍ୟକ୍ତିକ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏ କେବଳ ଗୋଟିଏ ବର୍ଗର ଓ ହୁଏତ ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ । ଗୋପୀନାଥବାବୁ ନିଜର ଭୂମିକାରେ ଯେଉଁ କେତେକ ଇଂରେଜ ସମାଲୋଚକ-

ମାନଙ୍କର ନାମ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କ ଭିତରୁ ଅଧିକାଂଶଙ୍କୁ ହୁଏତ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଗୋପୀନାଥବାବୁ ନିଜେ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ନୁହନ୍ତି । ତାଙ୍କ ସାହିତ୍ୟ-ସୃଷ୍ଟିର ଉତ୍କର୍ଷତା ଅଦ୍ୱିତୀୟ । 'କଳାଶକ୍ତି'ରେ ଯେଉଁ ସୃଷ୍ଟିକ୍ଷମ ଓ ସଂବେଦନଶୀଳ ମାନସର ପରିଚୟ ମିଳେ, ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ 'ଅମୃତର ସନ୍ତାନ' ଓ 'ମାଟିମଟାଳ' ପ୍ରଭୃତିରେ ସେହି ମାନସର ପରିଣତ ବିକାଶ ଆମ୍ଭେମାନେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉଁ । ଏହା ହିଁ ବୋଧହୁଏ 'କଳାଶକ୍ତି'ର ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ବିଶେଷତ୍ୱ । 'ମାଟିମଟାଳ'ର ଅଦ୍ଭୁତ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ଭାଷା, ଓଡ଼ିଆରେ ଯାହା ସହିତ ଏକମାତ୍ର ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଭାଷାକୁ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରେ, ତାର ସୂଚନା 'କଳାଶକ୍ତି'ରେ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକରେ ପଶ୍ଚିମ-ସମାଲୋଚନାର ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ ବୁଦ୍ଧି ସହିତ ସ୍ଥାନୀୟ ଜୀବନ ଓ ଭାଷାର ଘନିଷ୍ଠତା ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବରେ ମିଳିତ ହୋଇ ରହିଛି । ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ଲାଗେ ଯେ ଆଜିଠୁଁ ପ୍ରାୟ ୪୦ ବର୍ଷ ତଳେ ଜଣେ ୨୨ ବର୍ଷର ତରୁଣ ଦ୍ୱାରା ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକ ଲେଖାଯାଇଥିଲା ।



'କଳାଶକ୍ତି'—ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତି, ୧୯୭୩

କେତେ ଦିଗନ୍ତ

'କେତେ ଦିଗନ୍ତ'ରେ ଚିତ୍ତବାବୁଙ୍କର ୧୪ଟି ପ୍ରବନ୍ଧ ସଂକଳିତ ହୋଇଛି । ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକ ମୁଖ୍ୟତଃ ସାହିତ୍ୟ ସଂପର୍କୀୟ ଆଲୋଚନା, ବିଶେଷ କରି ସାହିତ୍ୟ, ଦର୍ଶନ ଓ ଆଧୁନିକ ଜୀବନ ମଧ୍ୟରେ ରହିଥିବା ଜଟିଳ ସଂପର୍କ ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକରେ ସୂଚିତ ଓ ଆଲୋଚିତ । ଜଣେ ନିପୁଣ ଓ ଚିନ୍ତାଶୀଳ ପ୍ରାବନ୍ଧିକ ଭାବରେ ଚିତ୍ତବାବୁ ଓଡ଼ିଶାର ପାଠକମଣ୍ଡଳରେ ସୁପରିଚିତ । ତାଙ୍କର ଯୁକ୍ତିସିଦ୍ଧ, ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ ଓ ମାର୍ଜିତ ଗଦ୍ୟ-ଶୈଳୀ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ଗଦ୍ୟର ସୁନ୍ଦର ଉଦାହରଣ ଓ ତାଙ୍କ ଲେଖାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଜ୍ଞାନର ଭିତ୍ତି ବେଶ୍ ସବଳ ଓ ବ୍ୟାପକ । ସେ କେବଳ ସାହିତ୍ୟର ଆଲୋଚକ ନୁହନ୍ତି, ସାହିତ୍ୟ ସହିତ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ, ଦର୍ଶନ, ସମାଜବିଜ୍ଞାନ ଓ ଆଧୁନିକ ଶିକ୍ଷାର ତତ୍ତ୍ୱସବୁ ତାଙ୍କ ଲେଖାରେ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀଭାବରେ ଜଡ଼ିତ । ଏକ ଚିନ୍ତାଶୀଳ, ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ ମାନସ ଓ ଜୀବନର ମୌଳିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସହିତ ଏକ ଗଭୀର ପ୍ରତ୍ୟୟତା ଚିତ୍ତବାବୁଙ୍କ ଲେଖାର ପ୍ରଧାନ ବିଶେଷତ୍ୱ । ଅନେକ ବର୍ଷ ତଳେ ତାଙ୍କର ମହିମାଧର୍ମ ଓ ବଳରାମଦାସଙ୍କ ସଂପର୍କରେ ଗବେଷଣାଗ୍ରନ୍ଥ ବେଶ୍ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ସେହିପରି ତାଙ୍କର ଭ୍ରମଣଗ୍ରନ୍ଥ 'ଶିଳାତୀର୍ଥ' ହିମାଳୟ ସଂପର୍କରେ ଓଡ଼ିଆରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ଭ୍ରମଣଗ୍ରନ୍ଥ ଓ ସମାଜବିଜ୍ଞାନର ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଆଲୋଚନାରେ ତାଙ୍କର ଗ୍ରନ୍ଥ 'ସମାଜବିଜ୍ଞାନ' ଓଡ଼ିଆରେ ପ୍ରଥମ । ଏହାଛଡ଼ା 'ଜଙ୍ଗଲ ରାତି' ଓ 'ଜୀବନ ବିଦ୍ୟାଳୟ'ରେ ନୂତନ ଶିକ୍ଷାର ବିଭିନ୍ନ ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ଅନୁଭୂତି ସଂପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଆଲୋଚନା ବର୍ତ୍ତମାନ ଭାରତର ଶିକ୍ଷା-ପରିସ୍ଥିତିରେ ନୂତନ ଦିଗ୍‌ବଳୟ ଉନ୍ମୋଚନ କରିବାରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଇଙ୍ଗିତପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ତାଙ୍କର ଆହୁରି ଅନେକ ଲେଖା ରହିଛି । ଯେପରି କି, ତାଙ୍କର ପୁରାତନ ପ୍ରବନ୍ଧ-ସଂଗ୍ରହ 'ଶିଳା ଓ ଶାଳଗ୍ରାମ', ଅସଂଖ୍ୟ ଅନୁବାଦ (ଯେଉଁଥିରେ 'ଉତ୍କଳ

ଜିଭଗୋ' ଓ ଅରବିନ୍ଦଙ୍କର 'ସ୍ବର୍ଗୀୟ ଜୀବନ'ର ଅନୁବାଦ ଅନ୍ତର୍ଗତ) ଓ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ପିଲାମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଲେଖାଯାଇଥିବା ବିଭିନ୍ନ ପୁସ୍ତକ । ଏସବୁ ଲେଖାରେ ପାଠକ ଜଣେ ସପ୍ରତିଭ ଓ ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ ଲେଖକଙ୍କୁ ବାରମ୍ବାର ଦେଖେ ଯେ କି ସମସାମୟିକ ସାଂସ୍କୃତିକ, ସାମାଜିକ ଓ ରାଜନୈତିକ ପରିସ୍ଥିତି ପ୍ରତି ସଚେତ, ପୁଣି ଏସବୁକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଏକ ନୂତନ ଜୀବନ-ଅନୁଭୂତିସମ୍ପନ୍ନ ଦେଶ ଓ ଜାତିର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିବାରେ ଅହରହ ଚେଷ୍ଟିତ । 'କେତେ ଦିଗନ୍ତ'ର ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକରେ ଲେଖକଙ୍କର ବୁଦ୍ଧି ଓ ବୋଧ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରହିଛି ଓ ସ୍ୱରରେ ଅଧିକତର ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ, ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ଅଧିକତର ସ୍ପଷ୍ଟତା ଓ ଗଦ୍ୟଲେଖାର ଶୈଳୀରେ ଅଧିକତର ଋଜୁତା ଓ ନିପୁଣତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ।

'କେତେ ଦିଗନ୍ତ'ର ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକରେ ତିନୋଟି ସ୍ତର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ । ପ୍ରଥମଟି ଶାରୀରିକ, ଅର୍ଥାତ୍ ଲେଖକ ନିଜ ସଂପର୍କରେ, ବା କୌଣସି ବନ୍ଧୁ ବା ସାହିତ୍ୟିକଙ୍କ ସଂପର୍କରେ, ବା କୌଣସି ଘଟଣା ଓ ପରିସ୍ଥିତି ସଂପର୍କରେ ପାଠକକୁ ଅବହିତ କରିବାକୁ ଚାହାଁନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟଟି ବୁଦ୍ଧିର ସ୍ତର, ଅର୍ଥାତ୍ ଲେଖକ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସାହିତ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ବୁଦ୍ଧିଗତ ଆଲୋଚନା ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ବ୍ୟାପୃତ । ତୃତୀୟଟି ବୋଧର ସ୍ତର, ଅର୍ଥାତ୍ ଅନୁଭୂତି ସାହିତ୍ୟିକ ପରିବେଶ ଅତିକ୍ରମ କରି ଜୀବନଦର୍ଶନର ଅନୁଭବରେ ଉପନୀତ ହୋଇଛି, ଓ ଲେଖକ ପ୍ରାୟ ସ୍ରଷ୍ଟାର ସ୍ତରକୁ ଉନ୍ନୀତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଏଠାରେ କେତେକ ଉଦାହରଣ ଦିଆଯାଇପାରେ । ପ୍ରଥମ ସ୍ତର ଯେପରି—"ଆଜକୁ ଠିକ୍ ବାରବର୍ଷ ତଳେ, ଏଇ ପ୍ରବନ୍ଧର ଲେଖକକୁ ଇସ୍ରାଏଲରେ କେତୋଟି ମାସ କଟାଇବାର ସୁଯୋଗ ମିଳିଥିଲା । ତିନୋଟି ଧର୍ମର ସ୍ମାରକ-ପୀଠ ଜେରୁଜେଲମରେ ମାର୍ଟିନ୍ ବୁବରଙ୍କ ସହିତ କାଳେ ସାକ୍ଷାତ ଘଟିବାର ସୁଯୋଗ ମିଳିଯିବ, ଏଇ ଆଶାରେ ମଧ୍ୟ ଲେଖକ ଜେରୁଜେଲମ ଯାଇଥିଲା । ଡରି ଡରି ଚିଠି ଲେଖିଲି, ଜଣେ ଭାରତୀୟ ଛାତ୍ର ଲାଗି ମହାମତି ବୁବର କିଛି ସମୟ ଦେଇପାରିବେ କି ? ବିନା ବିଳମ୍ବରେ ଉତ୍ତର ଆସିଲା—'ଅମୁକ ଦିନ ସନ୍ଧ୍ୟାବେଳେ ଆସ, ସେ ଦିନ ମୋର ଆଉ କୌଣସି କାମ ନାହିଁ ।' ଶୀତରାତିରେ ଉଷ୍ମ ହୃଦୟ ନେଇ ଜଣେ ତୀର୍ଥଯାତ୍ରୀ ପରି ମୁଁ ଯାଇ ତାଙ୍କ ଦୁଆରେ ପହଞ୍ଚିଲି ।...ସେଦିନ ରାତି ବାରଟା ଯାଏ କଥାବାର୍ତ୍ତା ହେଲା ।" (ପୃ.୯) । ଅନ୍ୟନ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିସ୍ଥିତି ସଂପର୍କରେ—"ପ୍ରକାଶ ଥାଉକ

ଏହି ସଭାରେ ଓଡ଼ିଶାର ଜଣେ ଔପନ୍ୟାସିକ ସଭାପତିତ୍ୱ କରିଥିଲେ ଓ ଆଧୁନିକଙ୍କ ଭିତରେ ଆପଣାକୁ 'ଅପ୍ରୀତିକର' ଆଧୁନିକ ବୋଲି କହୁଥିବା ଜଣେ ଓଡ଼ିଆ କବି ଭାଷଣ ଦେଇଥିଲେ । ସଭାର ପ୍ରସ୍ତାବଗୁଡ଼ିକ ସର୍ବସମ୍ମତିକ୍ରମେ ଗୃହୀତ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ଏକ ବିଶେଷ ବୈଠକରେ ଓଡ଼ିଆ ଗ୍ରନ୍ଥ ନିର୍ମ୍ମାନୁଷ୍ଠାନ ସମିତି ମଧ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତାବ କରିଥିଲେ ଯେ ଓଡ଼ିଶାର କୌଣସି ସିନେମାଘରେ ତେଲୁଗୁ ଛବିର ପ୍ରଦର୍ଶନ ନ ହେଉ ଏବଂ ଓଡ଼ିଶାର କୌଣସି ସମ୍ବାଦପତ୍ର ଏଜେଣ୍ଟ ଓ ପୁସ୍ତକ ବ୍ୟବସାୟୀ ତେଲୁଗୁ ସମ୍ବାଦପତ୍ର ଓ ତେଲୁଗୁ ପୁସ୍ତକ ନ ବିକନ୍ତୁ ।" (ପୃ.୧୧୨) ସେହିପରି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗ୍ରନ୍ଥ ସଂପର୍କରେ—"ଆଗ୍ନେୟ କବିତା' ଏକ ସମର-କବିତା-ସଂଗ୍ରହ । ଏଥିରେ ନୂଆ ଓ ପୁରୁଣା ନାନା କବିତାକାରଙ୍କର ଅଠଷଠିଟି କବିତାକୁ ଏକତ୍ର ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ କରାଯାଇଛି । ସଂଗ୍ରହଟିର ସଂପାଦନା କରିଛନ୍ତି ତିନିଜଣ .." (ପୃ.୨୧୦) । ଆଗରୁ କହିଛି, ଏ ସବୁ କେବଳ ଶାରୀରିକ ସୂଚନା, ଆଲୋଚନା ଆରମ୍ଭ କରିବାର ଏସବୁ କେବଳ ପ୍ରାଥମିକ ଉପକରଣ । ପରେ ପରେ ଏହାର ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ଦ୍ୱିତୀୟ ସ୍ତର ପ୍ରସାରିତ ଓ ପୁଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ସାହିତ୍ୟର ସାଧାରଣ ଆଲୋଚନା, ବିଶ୍ଳେଷଣ, ତୁଳନାତ୍ମକ ବିଗ୍ରହବୋଧ ପ୍ରଭୃତିରେ ଏହାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଉଦାହରଣ ଯେପରି—"ମାତ୍ର ଆପଣାର ଲେଖାରେ ଏହି ସ୍ୱକୀୟ ଶୈଳୀ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିବା ସାହିତ୍ୟିକ ଓ ଶୈଳୀଭକ୍ତ ସାହିତ୍ୟିକ ମଧ୍ୟରେ ଅବଶ୍ୟ ଅନ୍ତର ରହିଛି । ଆମେ ଭକ୍ତକୁ କଦାପି ଗୋଟିଏ ବେମାର ବୋଲି କହିପାରିବା ନାହିଁ । ମାତ୍ର ଭକ୍ତ ମଧ୍ୟ ବେଳେବେଳେ ଏକ ବେମାରରେ ପରିଣତ ହୋଇଥାଏ ଓ ଧର୍ମଜୀବନରେ ନାନାପ୍ରକାର ପ୍ରମାଦ ଆଣି ପହଞ୍ଚାଇଥାଏ । ପ୍ରାଚୀନ ତଥା ଆଧୁନିକ ଧର୍ମାନୁଧାବନର ଇତିହାସରେ ଆମେ ଏହାର ଏକାଧିକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ପାଇପାରିବା । ଠିକ୍ ସେହିପରି ଆମେ ସାହିତ୍ୟ ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ଶୈଳୀଭକ୍ତର ଏକାଧିକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ପାଇପାରିବା ।" (ପୃ.୬୩) ଅନ୍ୟତ୍ର ସାହିତ୍ୟ ଓ ରାଜନୀତିର ପରସ୍ପର ସମ୍ପର୍କ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରି ସାହିତ୍ୟର ବିଶ୍ୱାସ ସମ୍ପର୍କରେ—"ସାହିତ୍ୟିକର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିବା ରାଜନୀତିବାଲାର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିବାଠାରୁ ଭିନ୍ନ ଧାତୁର । ବାହାରେ ଲମ୍ବାଚଉଡ଼ା ଗୋଟାଏ ବିପ୍ଳବ ହୋଇଗଲେ ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ଯେ ବିପ୍ଳବ ଆପେ ଆପେ ହୋଇଯିବ, ତୁଚ୍ଛା ରାଜନୀତିକ ମଣିଷ ଏହିପରି ଏକ ବିଶ୍ୱାସ କରିଥାଏ । ସାହିତ୍ୟିକର ବାଟ ହେଉଛି ଭିତରୁ ବାହାରକୁ । ଭିତରେ ବିପ୍ଳବ ହେଲେ ବାହାରେ ବିପ୍ଳବ

ଆସିବା ଲାଗି ଆଉ ଠେଙ୍ଗା ବାଉଁଶ ସଜ କରିବାକୁ ପଡ଼େ ନାହିଁ । ଭିତରେ ବିଶ୍ୱାସ ରହିଥିଲେ ଉପରର ସୀମାଗୁଡ଼ାକ କେବଳ ଭଙ୍ଗୁରିଜ ପଡ଼ିବାପରି ଦେଖାଯାଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସାହିତ୍ୟିକ ତଥାପି ଜୀବନର ଶୁଭତମ ମୂଲ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ରଖିଥାଏ ।" (ପୃ. ୧୦୭) ବା ଅନ୍ୟତ୍ର ଶିଳ୍ପ-ସଭ୍ୟତାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ସାହିତ୍ୟିକର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ—"ମେସିନ୍ ଓ ଶିଳ୍ପାୟନର ଏହି ଯୁଗ ହୁ-ହୁ ହୋଇ ଆମ ଉପରକୁ ମାଡ଼ିଆସୁଥିବାବେଳେ ସାହିତ୍ୟର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ କଅଣ ହେବା ଉଚିତ ? ଶିଳ୍ପାୟନ ଲାଗି ଉଚିତ ମାର୍ଗ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇପାରିବାକୁ ହେଲେ ଆମ ସାହିତ୍ୟର ଜୀବନାୟନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସାହିତ୍ୟର ଜୀବନାୟନ ହେବା କୌଣସି ଗୋଟାଏ ନୂଆ ଟେକ୍‌ନିକ୍ କମ୍ବା ବାଦକୁ ଧର୍ମ କରି ଧରିବା ଉପରେ ଆଦୌ ନିର୍ଭର କରେ ନାହିଁ । ସାହିତ୍ୟିକର ଜୀବନଦୃଷ୍ଟିର ଜୀବନାୟନ ହୋଇପାରିଲେ ଯାଇ ସାହିତ୍ୟର ଜୀବନାୟନ ହୋଇପାରେ ।" (ପୃ. ୧୫୩) । ଦ୍ବିତୀୟ ସ୍ତରର ଅନୁଭୂତି ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକରେ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଓ ବିଭିନ୍ନ ଆଲୋଚନାର ଅନ୍ତରାଳରୁ ଏହି ଅନୁଭୂତିର ସ୍ୱାଦକୁ ପାଠକକୁ ବୁଝିନେବାକୁ ହୁଏ । ମାର୍ଟିନ୍ ବୁବର, ପାଷ୍ଟରନାକ୍ ଓ ଶିଳ୍ପାୟନ ସାହିତ୍ୟର ଆଲୋଚନାରେ ଏହି ଅନୁଭୂତିକୁ ବିଶେଷ ଭାବରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । 'ଶିଳ୍ପାୟନ, ସାହିତ୍ୟାୟନ, ଜୀବନାୟନ' ପ୍ରବନ୍ଧର ପରିଶିଷ୍ଟରେ ଯେପରି, "ସାହିତ୍ୟିକ ଆମକୁ ଭୟମୁକ୍ତ ହେବା ଲାଗି ପ୍ରେରଣା ଓ ବିଶ୍ୱାସ ଯୋଗାଇଦେଉ ଏବଂ ସେଥିଲାଗି ସେ ସ୍ୱୟଂ ଭୟମୁକ୍ତ ଅର୍ଥାତ୍ ଜୀବନାନୁଭକ୍ତ ହେବାର ଚେଷ୍ଟାକରୁ । 'ଜୀବାତବେ ନ ମୃତ୍ୟୁବେ', ମୃତ୍ୟୁ ଲାଗି ନୁହେଁ, ଜୀବନ ଲାଗି, ଏହି ବାଣୀ ଆମ ନୂତନ ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ତର୍ବାଣୀ ହୋଇ ରହୁ ।" (ପୃ. ୧୫୯) । ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏହା ହିଁ ଲେଖକଙ୍କର ନୈତିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଯାହା କ ସାହିତ୍ୟ ଆଲୋଚନାର ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ଓ 'କେତେ ଦିଗନ୍ତ' ଗ୍ରନ୍ଥର ଏହା ହିଁ ଏକ ମୁଖ୍ୟ-ଅନୁଭବ ।

ଆଗରୁ କହିଛି, 'କେତେ ଦିଗନ୍ତ' ଚିତ୍ତବାବୁଙ୍କର ଏକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଗ୍ରନ୍ଥ । ବୋଧହୁଏ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିବା ତାଙ୍କର ଗଦ୍ୟ-ଗ୍ରନ୍ଥମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ସର୍ବଶ୍ରେଷ୍ଠ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳର ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହା ଅନ୍ୟତମ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ରଚନା । କେବଳ ବୁଦ୍ଧି ଓ ବୋଧର ଅନୁଭୂତି ନୁହେଁ, ସଚଳ, ସପ୍ରତିଭ ଓ ରସିକ ଗଦ୍ୟଶୈଳୀ, ବ୍ୟକ୍ତିର ନିଷ୍ଠା ଓ ଅନ୍ତରଙ୍ଗତା, ଓ ନିର୍ଭୀକ, ନିର୍ଲିପ୍ତ

ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ 'କେତେ ଦିଗନ୍ତ'ର ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରାଣବନ୍ତ କରିଛି । ଓଡ଼ିଆରେ ସାହିତ୍ୟିକ-ପ୍ରବନ୍ଧର ଐତିହ୍ୟ ଖୁବ୍ ପ୍ରସାରିତ ଓ ପୁଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ତଥାପି ଏହି ଐତିହ୍ୟରେ ନୀଳକଣ୍ଠ ଦାସ, ବିଶ୍ୱନାଥ କର ଓ କାଳିନ୍ଦୀଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ ପରି ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଲେଖକମାନେ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । ଚିତ୍ତବାବୁ ଏହି ଐତିହ୍ୟର ଆଧୁନିକତମ ପ୍ରତିନିଧି ଓ ଗୁଣଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ ପୂର୍ବୋକ୍ତ ଲେଖକମାନଙ୍କ ସମପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ ।



'କେତେ ଦିଗନ୍ତ'—ଚିତ୍ତରଂଜନ ଦାସ, ୧୯୭୨

ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟଜିଜ୍ଞାସା : ଚିତ୍ରକଳ୍ପ

ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥ ଦାଶରଥିବାବୁଙ୍କର ଦ୍ୱିତୀୟ ସମାଲୋଚନା ଗ୍ରନ୍ଥ । ଏହା ପୂର୍ବରୁ ୧୯୭୩ରେ ତାଙ୍କର 'କାବ୍ୟସମ୍ବାଦ' ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା । 'ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟଜିଜ୍ଞାସା' ବେଶ୍ ବଡ଼ ବହି, ପ୍ରାୟ ୫୦୦ ପୃଷ୍ଠା ହେବ ଓ ବହିର ସୂଚୀରୁ ଏଥିରେ ଆଲୋଚିତ ହୋଇଥିବା ବିଷୟବସ୍ତୁ ସମ୍ପର୍କରେ କେତେକ ଧାରଣା କରିହେବ । ସୂଚୀ ହେଲା— ୧ । 'ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟଜିଜ୍ଞାସା', ୨ । 'କବିତା ଓ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ', ୩ । 'ଆର୍କିଟାଇପ ଓ କବିତାର ଚିତ୍ରକଳ୍ପ', ୪ । 'ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ସୀମା ଓ ସମ୍ଭାବନା' ଓ ୫ । 'ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତା' । ପ୍ରଥମରୁ କହିରଖେ ଏପରି ବହି ଓଡ଼ିଆରେ ପ୍ରଥମ, ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ଏପରି ବିସ୍ତାରିତ ସମାଲୋଚନା ଗ୍ରନ୍ଥ ଓଡ଼ିଆରେ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଲେଖାଯାଇ ନ ଥିଲା; ପୁଣି ବିଶେଷ-କରି ଆଧୁନିକ ସମାଲୋଚନାର 'ଚିତ୍ରକଳ୍ପ' ପରି ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ବିଭାଗ ଉପରେ । କିନ୍ତୁ 'ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟଜିଜ୍ଞାସା' କେବଳ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ଆଲୋଚନା ନୁହେଁ, ଯଦିଓ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ରୂପ, ପ୍ରକୃତି, ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଓ ପ୍ରସାର ସମ୍ପର୍କରେ ଏଥିରେ ଅନେକ ଆଲୋଚନା ରହିଛି । ଏହାର ସବୁଠାରୁ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଂଶ ହେଉଛି ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା ଓ ବିଶେଷକରି ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାକ୍ଷେତ୍ରରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ପ୍ରୟୋଗର ସମୃଦ୍ଧି ଓ ଜଟିଳତାର ବିବୃତି । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ଯେଉଁ ନୂତନ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତି ଓ ନୂତନ କାବ୍ୟ-ଭାଷା ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ପୁଷ୍ଟ ହୋଇଛି, ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ସାହାଯ୍ୟ ଉପରେ ତାହା ଅନେକାଂଶରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଯେ କେବଳ ସାଧାରଣ ଭାବରେ ନୂତନତା ଓ ନାଟକୀୟତା ଆଣେ ତା ନୁହେଁ, କବିତାର ସଙ୍ଗଠନରେ ଏହା ସାହାଯ୍ୟ କରେ ଓ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭବକୁ ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟକରି ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ଉଚ୍ଚକୋଟିର କବି ସବୁ ସମୟରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇଥାଏ ଓ ଉଚ୍ଚକୋଟିର କବିତାରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ବାହାରର ସ୍ଥାନ ଛାଡ଼ି କବିତାରେ ଅନ୍ତର୍ଲୀନ ହୋଇଯାଏ ଓ କ୍ରମଶଃ ପ୍ରତୀକରେ ରୂପାନ୍ତରିତ

ହୋଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତା, ବିଶେଷତଃ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ନୂତନ ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ଗୁଣାଗୁଣର ଉପଲବ୍‌ଧିରେ ଚିନ୍ତକଲ୍ପର ପ୍ରସାର, ପ୍ରକୃତି, ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଓ ଉପଯୋଗିତା ପ୍ରଭୃତିର ଯଥାଯଥ ବିଗ୍ଭର କରିବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟ-ଜିଜ୍ଞାସା' ପ୍ରଥମ ସଙ୍ଗଠିତ ଚେଷ୍ଟା ହୋଇଥିବାରୁ ଲେଖକ ଧନ୍ୟବାଦର ଯୋଗ୍ୟ । ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ମଧ୍ୟ ଏ ବହିକୁ ପ୍ରଶଂସା କରାଯାଇପାରେ । ସେ ହେଉଛି ଏଥିରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିବା ସହାନୁଭୂତିସଂପନ୍ନ ତଥା ନିରପେକ୍ଷ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ । 'ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତା ଦୁର୍ବୋଧ୍ୟ', ଏଥିରେ 'ସହଜ ସ୍ୱାଭାବିକତା' ନାହିଁ, ଏହା 'ବିଦେଶୀ ସାହିତ୍ୟରୁ ଆହରିତ' ପ୍ରଭୃତି ବିଭିନ୍ନ ଅସଂଲଗ୍ନ ଓ ବିଗ୍ଭରବିହୀନ ମତାମତସବୁ ଯାହାକି ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ ପାଖରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବର୍ତ୍ତମାନର ବହୁ ତଥାକଥିତ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସାହିତ୍ୟ-ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କ ଲେଖାରେ ଦେଖାଯାଏ, ଦାଶରଥିବାବୁ ସେସବୁରୁ ଦୂରେଇ ରହିଛନ୍ତି । ସେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାକୁ ସମ୍ମାନ ଦେଇଛନ୍ତି, ସହାନୁଭୂତିର ସହିତ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ଏ କମ୍ କଥା ନୁହେଁ । ଆଜି ଯେତେବେଳେ ଓଡ଼ିଆରେ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ସମାଲୋଚନା ପ୍ରାୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ, ସମାଲୋଚନା କହିଲେ କେବଳ ଦୀର୍ଘ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ରଚନା ଓ ବିଗ୍ଭରବିହୀନ ସ୍ତାବକତାକୁ ବୁଝାଏ, ସେତେବେଳେ ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟି-କୋଣରୁ ଲେଖାଯାଇଥିବା ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥ ଯେ ସାହିତ୍ୟରେ ଆଗ୍ରହୀ ପାଠକମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ଯଥେଷ୍ଟ ଆକର୍ଷଣୀୟ ହେବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ଏହି ସଂପର୍କରେ ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥର କେତେକ ତ୍ରୁଟି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବା ବୋଧ-ହୁଏ ସଂଗତ ହେବ । କହିରଖେ, ଏହି ତ୍ରୁଟି ଗ୍ରନ୍ଥର ଆଲୋଚିତ ବିଗ୍ଭର ସହିତ ବିଶେଷ ସଂପୃକ୍ତ ନୁହେଁ । ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ବାହାରର ତ୍ରୁଟି ଓ ଶୋଧନଯୋଗ୍ୟ । ପ୍ରଥମତଃ ସଙ୍ଗଠନର ତ୍ରୁଟି । ଗ୍ରନ୍ଥର ଆଲୋଚ୍ୟ ବସ୍ତୁକୁ ଯେପରି ଭାବରେ ସଜ୍ଜିତ କରିଥିଲେ ଆଲୋଚନାରେ ତୀକ୍ଷ୍ଣତା, ସବଳତା ଓ ଯୁକ୍ତିସିଦ୍ଧତା ଆସିଥାଆନ୍ତା, ତା ହୋଇପାରିନାହିଁ । ତେଣୁ ଆଲୋଚନାରେ ପୁନରାବୃତ୍ତି, ଆତିଶଯ୍ୟତା ଓ କେତେକ ପରିମାଣରେ ଅସଂଲଗ୍ନତା ରହିଯାଇଛି । ମନେହୁଏ ଲେଖକ ଗ୍ରନ୍ଥର ପ୍ରଥମ ଖସଡ଼ାକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ସତର୍କତାର ସହିତ ମାର୍ଜିତ କରି ନାହାନ୍ତି, ଅଥଚ ଏହିପରି ସମାଲୋଚନା ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏହା ଏକ ଅତି ଆବଶ୍ୟକୀୟ କର୍ମ । ଦ୍ୱିତୀୟରେ ଲେଖକଙ୍କର ସହାନୁଭୂତି ଓ ସନ୍ଦର୍ଭଜ୍ଞାନ ଆଉ କିଛି ପରିମାଣରେ ସମକାଳୀନ

ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା । ଆଧୁନିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସମାଲୋଚନାରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଗଠନ ଓ ପ୍ରକୃତି ସଂପର୍କରେ ବହୁ ଜଟିଳ ଆଲୋଚନାମାନ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ଓଡ଼ିଆରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ସମ୍ପର୍କରେ ଲେଖିବାକୁ ହେଲେ ଲେଖକର ଏହି ବିଭିନ୍ନ ଆଲୋଚନା ସହିତ କେତେକ ପରିମାଣରେ ପରିଚୟ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ, ଲେଖକ ନିଜର ଆଲୋଚନାର ପରିବେଶରେ ଯେଉଁ କବି ଓ କବିତାମାନଙ୍କୁ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି, ସେସବୁ ଆଉ କିଛି ପରିମାଣରେ ସୁନିର୍ବାଚିତ ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା । ଆଧୁନିକ କାଳରେ ଲେଖାଯାଉଛି ବୋଲି ସବୁ କବିତାରେ ଆଧୁନିକତାର ଗୁଣ ନାହିଁ, ପୁଣି ଆଧୁନିକ କବିତାର ଶକ୍ତିର କଳନା ପାଇଁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଆଧୁନିକ କବିତାର ଆଲୋଚନାର ଆବଶ୍ୟକ ଓ ଆଜିକାଲି ପ୍ରକାଶ ପାଉଥିବା ଅସଂଖ୍ୟ କବିତା ମଧ୍ୟରୁ ଏହି ଉତ୍କୃଷ୍ଟ କବିତାଗୁଡ଼ିକ ଠିକ୍ ଭାବରେ ବାଛିନେବା ସମାଲୋଚକର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଏସବୁ କବିତାରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ କେବଳ ଆଳଙ୍କାରିକ ଉପାଦାନ ନୁହେଁ, କାବ୍ୟଭାବ ଓ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତିର ଉପସ୍ଥାପନା ଓ ଅଭିବୃଦ୍ଧି ପାଇଁ ଏହା ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଅଂଶ, ଯାହାର ଅଭାବରେ କବିତା ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଥାଏ ଓ କାବ୍ୟ-ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ । 'କାବ୍ୟ-ଜିଜ୍ଞାସା'ରେ ଏହି ସତର୍କ ନିର୍ବାଚନର କିଛି ଅଭାବ ରହିଛି, ଯେପରି କି, ଏକା ଭାବରେ 'କାଳ-ପୁରୁଷ' ଓ 'ଖାଲୁନି ବିବି'କୁ 'ଅପୂର୍ବ' ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି, ଯାହା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । ଚତୁର୍ଥରେ, ବହିଟିରେ ବାରମ୍ବାର ଇଂରାଜୀ ଶବ୍ଦମାନଙ୍କର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି ଯାହା ଲେଖକ ସହଜରେ ପରିହାର କରି ପାରିଥାନ୍ତେ । ଉଦ୍ଧୃତି ପାଇଁ ଓ ନିହାତି ଆବଶ୍ୟକ ନ ହେଲେ ଆମ ଆଲୋଚନାମାନଙ୍କରେ ଯତ୍ରତତ୍ର ଇଂରାଜୀ ଶବ୍ଦସବୁ ବ୍ୟବହାର ନ କରିବା ହିଁ ଭଲ ଓ ଯେକୌଣସି ଇଂରାଜୀ ଆଲୋଚକ ବା ସମାଲୋଚକ ଆମର ପଥପ୍ରଦର୍ଶକ ହେବେ ବା ଆମ ପାଇଁ ଷ୍ଟାଣ୍ଡାର୍ଡ଼ ଓ ଆଦର୍ଶ ଠିକ୍ କରିବେ ଏପରି ମନୋଭାବ ବି ଠିକ୍ ନୁହେଁ ।

ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ, ପୁଣି କହିରଖେ, 'ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟଜିଜ୍ଞାସା : ଚିତ୍ରକଳ୍ପ' ଏକ ଉପାଦେୟ ସମାଲୋଚନା ଗ୍ରନ୍ଥ । ଓଡ଼ିଆରେ ଏହା ପ୍ରଥମ ଓ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ଓ ଆଧୁନିକ କବିତା ସଂପର୍କରେ ଆଗ୍ରହୀ ପାଠକମାନଙ୍କୁ ଏହା ଜ୍ଞାନର ଅନୁଭୂତି ଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଯଥେଷ୍ଟ ଚିନ୍ତାର ଖୋରାକ ଯୋଗାଇବ ।



'ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟଜିଜ୍ଞାସା : ଚିତ୍ରକଳ୍ପ'—ଦାଶରଥି ଦାସ, ୧୯୬୪

କାଠଘୋଡ଼ା

'କାଠଘୋଡ଼ା' ଓଡ଼ିଆରେ ନୂତନ ନାଟକ । ଏ କେବଳ ସମୟକ୍ରମରେ ନୁହେଁ, ଗୁଣକ୍ରମରେ ବି । ମନୋରଞ୍ଜନବାବୁ ପ୍ରାୟ ଗତ ୩୦ ବର୍ଷ ଧରି ଓଡ଼ିଆରେ ନାଟକ ଲେଖିଆସୁଛନ୍ତି ଓ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ତାଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ ନାଟକ ବହୁଳ ପ୍ରସିଦ୍ଧିଲାଭ କରିଛି । 'ଅଗଷ୍ଟ ୯', 'ଆଗାମୀ', 'ଅବରୋଧ', 'ଉପେନ୍ଦ୍ର ଭଞ୍ଜ' ଠାରୁ 'ବନହଂସୀ' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରସାରିତ ତାଙ୍କ ନିଜ ନାଟକର ପରିସରରେ ବି 'କାଠଘୋଡ଼ା' ନୂତନ ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ନାଟକ । ପୁଣି ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ପରମ୍ପରା ଯାହା କି ରାମଶଙ୍କର ରାୟ, ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଘୋଷ, କାଳିଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ ଓ ମନୋରଞ୍ଜନବାବୁଙ୍କର ନିଜ ନାଟକ-ମାନଙ୍କରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି, ସେହି ପରମ୍ପରାର ପରିବେଶରେ 'କାଠଘୋଡ଼ା' ନୂତନ ସୃଷ୍ଟି । କିନ୍ତୁ 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ନୂତନତା ଏକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଅଭିବୃଦ୍ଧି ନୁହେଁ । ଗତ କେତେବର୍ଷ ଧରି ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ, ବିଶେଷ କରି କବିତା ଓ ଗଳ୍ପରେ ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସ୍ୱରୂପ ଯେଉଁ ନୂତନ ଚିନ୍ତା, ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠିଛି, 'କାଠଘୋଡ଼ା' ସେହି ନୂତନତାର ଅଙ୍ଗୀଭୂତ । ତେଣୁ 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ବିଚାର 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ', 'କୋଣାର୍କ', 'ଭାତ', 'ବକ୍ସି ଜଗବନ୍ଧୁ' ବା 'ପରକଲମ'ର ପରିବେଶରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ସେଥିପାଇଁ 'ମାଟିମଟାଳ', 'ସମୁଦ୍ରସ୍ନାନ', 'ଅଷ୍ଟପଦୀ', 'ଅନେକ କୋଠରୀ' ଓ 'ଘର-ବାହୁଡ଼ା'ର ବିଚାର ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଆବଶ୍ୟକ ।

ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ମୁଖ୍ୟତଃ ଐତିହାସିକ ଓ ସାମାଜିକ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ରକୁ ନେଇ ଗଢ଼ିଉଠିଛି ଓ ଏହା ବିଶେଷକରି ବିଷୟବସ୍ତୁ-ଚରିତ୍ର ନାଟକ । ଏ ଦିଗରୁ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' ଓ 'ପରକଲମ' ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରାୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ଯଦିଓ ଭାଷା ବ୍ୟବହାରର ସ୍ୱାଭାବିକତା ଓ ବିଷୟବସ୍ତୁ-

ଚରିତ୍ରର ସହଜ ଉପସ୍ଥାପନା ଦିଗରୁ ହୁଏତ କାଳିବାବୁ ଓ ଗୋପାଳବାବୁଙ୍କୁ ସେମାନଙ୍କର ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଅଶ୍ୱିନୀଘୋଷ ଓ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କଠାରୁ ଅଲଗା କରି ଦେଖିହେବ । କିନ୍ତୁ ଗତ ୩୦ ବର୍ଷର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ପରଂପରାଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ନୁହେଁ ଓ ଏ ନାଟକ ଆମର ସମକାଳୀନ ଓ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସହଜଗ୍ରାହ୍ୟ ହେଲେ ବି ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଚେତନା ଓ ଅନୁଭବ ଏ ନାଟକରେ ବିରଳ । ସବୁ ଉଦ୍ୟମ, ଆଲୋଚନା ଓ ପ୍ରଚାର ସତ୍ତ୍ୱେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ମୁଖ୍ୟତଃ ଚରିତ୍ର ଓ ବିଷୟ-ବସ୍ତୁରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଯାଇଛି ଓ ଏଥିରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ନୂତନ ଭାବରେ ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଅନୁଭବକୁ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରି ନୂତନ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ଓଡ଼ିଆରେ ସମ୍ଭବପର ହୋଇନାହିଁ । କେବଳ ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ନାଟକରେ ଅତି ନିକଟରେ ଏ ଦିଗରେ ଉଦ୍ୟମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ସମ୍ମିଳିତ ପ୍ରଭାବରୁ ହୁଏତ ଓଡ଼ିଆରେ ନୂତନ ନାଟକ ଆନ୍ଦୋଳନ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରେ । ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସଙ୍କର 'ମୃଗୟା', ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଶବବାହକମାନେ', 'ଚନ୍ଦ୍ରଗ୍ରହଣ' ଓ 'ଦୁଇଟି 'ସୂର୍ଯ୍ୟଦଗ୍ଧ ଫୁଲକୁ ନେଇ', ଓ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ' ଓ ବର୍ତ୍ତମାନର ଆଲୋଚ୍ୟ ନାଟକ 'କାଠଘୋଡ଼ା' । ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଐତିହାସିକ ବା ସାମାଜିକ ବିଷୟବସ୍ତୁ ନାହିଁ ବା ଏଥିରେ ବିଷୟବସ୍ତୁ ବା ଚରିତ୍ର ମୁଖ୍ୟ ନୁହେଁ । ସାଧାରଣତଃ ଫର୍ମ (form) ବା ଗଢ଼ଣ ସମ୍ପର୍କରେ କହିଲେ ଯାହା ବୁଝାଯାଏ, ଯେପରି କି, ଦୃଶ୍ୟପଟର ବାହ୍ୟ ପରିବେଶ ଇତ୍ୟାଦି, ସେସବୁରୁ ଏ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଅନେକାଂଶରେ ମୁକ୍ତ । 'କାଠଘୋଡ଼ା'ରେ ତ ଗଢ଼ଣ ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ଏଠାରେ ଗଢ଼ଣ ନାଟକ ଅଭ୍ୟନ୍ତରର ଜୀବନରୁ ଉଦ୍ଭୂତ ଓ ମୁଖ୍ୟତଃ କଥାବସ୍ତୁ ବା ଥିମ୍ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ । ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ବିଫଳତା ଓ ବ୍ୟକ୍ତି-ଜୀବନର ଦୁଃସ୍ଥିତିର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ଏହି ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ।

'କାଠଘୋଡ଼ା' ଓ ଏହାର ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ' ମନୋରଞ୍ଜନ-ବାବୁଙ୍କର ସମୁଦାୟ ନାଟକ-କୃତିରେ ନୂତନ ସୃଷ୍ଟି । ପୁଣି 'କାଠଘୋଡ଼ା' 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ'ଠାରୁ ଅଧିକତର ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ଓ ପ୍ରଶ୍ନକଧର୍ମୀ ନାଟକ । କଥାବସ୍ତୁର ଉପସ୍ଥାପନା ଓ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର, ଏକ କଥାରେ ନାଟକର ଗଢ଼ଣ

ଏଥିରେ ଅଧିକତର ମାର୍ଜିତ ଓ ଅଙ୍ଗୀଭୂତ । 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ' ଗୋଟିଏ ସେଟ୍; କିନ୍ତୁ ତିନୋଟି ଅଙ୍କରେ ବିଭକ୍ତ ଓ ଏହାର ନାଟକ ସମୟ ହେଉଛି ପ୍ରାୟ ୪୮ ଘଣ୍ଟା । ଏଥିରେ ଛଅଟି ଚରିତ୍ର ଓ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ରର ନିଜସ୍ୱ ପରିବେଶ ଓ ବିଶେଷତ୍ୱ ରହିଛି । 'କାଠଘୋଡ଼ା' ବି ଗୋଟିଏ ସେଟ୍; କିନ୍ତୁ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କ ଓ ନାଟକ ସମୟ ଓ ଅଭିନୟ ସମୟ ଏକ, ସମୟକ୍ରମରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ କେବଳ ମାନସିକ ପରିସ୍ଥିତିରୁ ସୂଚିତ । ପୁଣି 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ଗୁଡ଼ିଏ ଚରିତ୍ର ବାସ୍ତବିକ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ଓ ଆହୁରି ସୂକ୍ଷ୍ମଭାବରେ ଦେଖିଲେ କେବଳ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ଯାହାର ବିଭିନ୍ନ ଅନୁଭବକୁ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ପଷ୍ଟ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମାଧ୍ୟମରେ ବିସ୍ତୃତ ଓ ପରୀକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି । ସେହିପରି ଭାଷା ବ୍ୟବହାର ଦିଗରୁ ବି 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ଭାଷା 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ'ର ଭାଷାଠାରୁ ଅଧିକତର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ଅଧିକତର କବିତାଧର୍ମୀ ଓ ପ୍ରାଚୀନ ଯାତ୍ରାପଦ୍ଧତିର ଅନୁକରଣରେ ଗୀତ ବା ସଙ୍ଗୀତ ସହିତ ଯୁକ୍ତ । ଏ ତ ଗୋଟିଏ ଦିଗ; ଅନ୍ୟ ଦିଗରୁ ଅର୍ଥାତ୍ ଥିମ୍‌ର ଆଲୋଚନାରୁ ବି ଉଭୟ ନାଟକର ବିଶେଷତ୍ୱ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ' ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାର communication ବା ବ୍ୟକ୍ତି ବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ଯଥାର୍ଥ ସଂଯୋଗର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ଏ କେବଳ ସାଧାରଣ କଥାବାର୍ତ୍ତାର ସଂଯୋଗ ନୁହେଁ । ଏହା ବିଶେଷ କରି ଆତ୍ମିକ, ଯାହା ଫଳରେ ଆମେ ପରସ୍ପରକୁ (କଥାବାର୍ତ୍ତା ନ କରି ମଧ୍ୟ) ବୁଝିପାରୁ ଓ ପ୍ରତ୍ୟେକର ଅନୁଭବ ଅପରକୁ ସଂକ୍ରମିତ କରିପାରୁ । ଅଙ୍ଗୀଭୂତ ସମାଜ ବା ସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟକର ଜୀବନଯାତ୍ରା ପାଇଁ ଏହି ଭାବର ସଂଯୋଗ ବା ସଞ୍ଚାଳନ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ପୁଣି ଏ ସଂଯୋଗ କେବଳ ବ୍ୟକ୍ତି ବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ନୁହେଁ ବା ଏହାର ଚରିତ୍ର କେବଳ ବ୍ୟକ୍ତି-ଜୀବନରୁ ଉଦ୍ଭୂତ ନୁହେଁ । ବ୍ୟକ୍ତିକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଗୋଷ୍ଠୀ, ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିବେଶ, ସମୟର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିସ୍ଥିତି ଓ ସଭ୍ୟତାର ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏହା ଜଡ଼ିତ । ଆଧୁନିକ ସଭ୍ୟତାର ପରିସରରେ ଏହି ଯଥାର୍ଥ ସଂଯୋଗର ଅଭାବ ଏକ ମୁଖ୍ୟ ସମସ୍ୟା । କୃଷିଭିତ୍ତିକ ସମାଜର ଅଙ୍ଗୀଭୂତତା ଶିଳ୍ପ-ଭିତ୍ତିକ ସମାଜରେ କ୍ଷୀଣ ହୋଇ ଆସିଲା ଓ ବର୍ତ୍ତମାନର ଯନ୍ତ୍ର-ଶିଳ୍ପ ସଭ୍ୟତାର ସହର-ଜୀବନରେ ଏହା କ୍ଷୀଣତମ । ଦାନ୍ତେ, ସେକ୍‌ସପୀୟର୍ ବା କାଳିଦାସଙ୍କ ଲେଖାର ଭିତ୍ତି ଯେଉଁ ଗୋଷ୍ଠୀ-ଜୀବନର ସଂହତି, ଓ ଏକକତା (ଯାହାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡିରେ ଦେଖାଯାଏ) ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳର

ଏଲପୃଟ୍, ଆଏନେସ୍କୋ ବା ସୁଧୀନ୍ ଦତ୍ତଙ୍କର ଲେଖାରେ ସେ ଏକକଚାର ପରିଚୟ ନାହିଁ । ବର୍ତ୍ତମାନର ଲେଖକ ଏକାକୀ, ପରସ୍ପର ସହିତ ସଂଯୋଗର ଅଭାବ ତା'ର ମୁଖ୍ୟ ସମସ୍ୟା, ଯାହାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିବାପାଇଁ ଲେଖକ-ଭେଦରେ ନୂତନ ନୂତନ ଫର୍ମ ବା ଗଢ଼ଣର ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି, ଓ ଏହି ଯଥାର୍ଥ ସଂଯୋଗର ଅଭାବ ତା' ଲେଖାରେ ମୁଖ୍ୟ ଉପଜୀବ୍ୟ । 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ'ର ମୁଖ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଏହି ସଂଯୋଗର ଅଭାବ ବା loss of communication । ଦୂର ଜଙ୍ଗଲର ଡାକବଙ୍ଗଳାରେ ୪୮ ଘଣ୍ଟା ପାଇଁ ଯେଉଁ ଛଅଟି ଚରିତ୍ର ଏକାଠି ହେଲେ, ସେମାନେ ପୂର୍ବରୁ ପରସ୍ପର ସହିତ ପରିଚିତ ଓ ସେହି ହେତୁ ଏଠାରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ସଂଯୋଗ ସମ୍ଭବ । କିନ୍ତୁ ତାହା ହେଲା ନାହିଁ । ଆଦାନ-ପ୍ରଦାନର ସବୁ ଉଦ୍ୟମ ସତ୍ତ୍ୱେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ଅନ୍ୟଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ରହିଲା ଓ ଦୂର, ବିଚ୍ଛିନ୍ନ, ଅପରିଚିତ ଜଙ୍ଗଲର ପ୍ରତୀକତା କ୍ରମଶଃ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ପ୍ରତି ଚରିତ୍ରରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠିଲା । ତେଣୁ ସଂଯୋଗ ବା ସଞ୍ଚାଳନ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ; ପ୍ରତ୍ୟେକ ବ୍ୟକ୍ତି ନିଜର ଚକ୍ରରେ ଆବର୍ତ୍ତିତ; ଏହା ହିଁ ଶେଷ ଉପଲବ୍ଧି ।

କିନ୍ତୁ 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ଉପଲବ୍ଧି ଗଭୀରତର । ସଂଯୋଗ ନ ହେଲେ ବି 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ'ରେ ଅନ୍ତତଃ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ରର ନିଜସ୍ୱ ପରିବେଶ ବା ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ରହିଛି । ଏହି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପରିଣତି ନାହିଁ, ଏହା ଖଣ୍ଡିତ, ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ଏହି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ସୂଚନା 'ଅରଣ୍ୟଫସଲ'ର ସାମଗ୍ରିକ ପ୍ରତୀକତାକୁ କେତେକାଂଶରେ ବ୍ୟାହତ କରିଛି ଓ ଏହି ସୂଚନା ପଛରୁ ବିଷୟବସ୍ତୁ-ଚରିତ୍ର ନାଟକର ଇଙ୍ଗିତକୁ ଅସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ଦେଖିହୁଏ । କିନ୍ତୁ 'କାଠଘୋଡ଼ା' ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ମୁକ୍ତ ନାଟକ; ଅର୍ଥାତ୍ ଏଠାରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ନାହିଁ । ତେଣୁ ସଂଯୋଗର ଆବଶ୍ୟକତା ବି ନାହିଁ । ଏଠାରେ ମୁଖ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁ ହେଲା ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଅବଲୁପ୍ତି ବା loss of identity । ନାଟକର ଗୁଡ଼ିଏ ଚରିତ୍ର ବାସ୍ତବିକ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର, ବା ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ରର ଦୁଇଟି ବିଭାଗ ମାତ୍ର । ପୁଣି ଏ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ରର ମଧ୍ୟ କୌଣସି ଚରିତ୍ରଗତ ସ୍ଥିତି ନାହିଁ । ଯାହା ଅଛି, ସେ କେବଳ କେତେକ ମାନସିକ ଅନୁଭବ ମାତ୍ର । ଏହି ଅନୁଭବର ପ୍ରତୀକ ହେଉଛି କାଠଘୋଡ଼ା ଯାହା ସୁନ୍ଦର ପୁଣି ଅସୁନ୍ଦର, ଶୁଭ ପୁଣି ଅଶୁଭ ଓ ଯାହାଠି ଜୀବନର ଛଳନା ଅଛି କିନ୍ତୁ ଜୀବନ ନାହିଁ । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ଏହି ଅନୁଭବର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ହେଉଛି

ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ଗୀତଗୁଡ଼ିକ । ଏଥିରେ ସାଂକେତିକ ଅର୍ଥର ସୂଚନାରେ ନାଟକର ଉପଲବ୍ଧିକୁ ସ୍ପଷ୍ଟତର ଓ ଗଭୀରତର କରାଯାଇଛି । କିନ୍ତୁ 'କାଠଘୋଡ଼ା'ରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏକ ଜଟିଳ ସଂଯୋଜନ । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର କୋରସ୍, ସେ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ପୁଣି ନାଟକର ବିସ୍ତାରକ, ସେ ନାଟକ ସହିତ ଉଭୟ ସଂପୃକ୍ତ ଓ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର କୌଣସି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥିତି ନାହିଁ, ସେ କେବଳ ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ଏକ ପ୍ରସାରିତ ଅଂଶ ଓ ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ନାଟକର ଅନୁଭବକୁ ପ୍ରସାରିତ କରି ସ୍ପଷ୍ଟତର କରିବା ତା'ର କାର୍ଯ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକକୁ ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ବିଚାର କରିହେବ ଏବଂ ଏହା ହିଁ ବୋଧହୁଏ ନାଟକର ସୂକ୍ଷ୍ମତମ ବିଚାର । ସେ ନାଟକର ନାୟକ, personae; ଏ ଠିକ୍ 'ଦି ୱେଷ୍ଟଲଣ୍ଡ'ର ଟାଇରେସିଆସ୍ ପରି । ତା'ର ଉପଲବ୍ଧି ହିଁ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧି, ସେ ଗୀତରେ ବା କଥାରେ ଯାହା ପ୍ରକାଶ କରୁଛି ଚରିତ୍ରମାନେ ତାକୁ ହିଁ ବାହ୍ୟରୂପ ଦେଇ ନାଟକରେ ଅଭିନୟ କରୁଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ସେ ପ୍ରସାରିତ ଅଂଶ ନୁହେଁ; ଚରିତ୍ରମାନେ ହିଁ ତା'ର ପ୍ରସାରିତ ଅଂଶ । ତା'ର ସଙ୍ଗୀତର ସାଙ୍କେତିକ ସୂଚନା ହିଁ ନାଟକର ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟ ଅନୁଭବରେ ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟତର ହୋଇ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି । ଏହା ହିଁ 'କାଠଘୋଡ଼ା' ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ବିଶେଷତ୍ୱ । ଏହାର ସଙ୍ଗୀତମୟ ଗଢ଼ଣରେ ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟକର ପ୍ରଭାବ ରହିଛି; କିନ୍ତୁ ଏହି ସଙ୍ଗୀତମୟତା ନାଟକର ଏକ ଗଭୀରତର ଦିଗର ଇଙ୍ଗିତ ଦିଏ । ଆଗରୁ କହିଛି, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏକ personae, ଓ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ଉପଲବ୍ଧି ହିଁ ନାଟକର ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁ । ନାଟକର ପରିବେଶରେ ଏହା ପ୍ରକାଶ ପାଇଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ଏକ କାବ୍ୟ-ଉପଲବ୍ଧି । ସେକ୍ସପୀୟରଙ୍କ ପରିଣତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଏହି କାବ୍ୟ-ଉପଲବ୍ଧିର ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ । ଉଭୟ ଏଲିଅଟ୍ ଓ ଉଇଲସନ୍ ନାଇଟ୍ ସେକ୍ସପୀୟରଙ୍କ ନାଟକକୁ 'ରୂପକଳ୍ପ' ବା 'ପ୍ରସାରିତ ରୂପକଳ୍ପ' ବୋଲି ଅଭିହିତ କରିବା ସମୟରେ ଏହି କାବ୍ୟ-ଉପଲବ୍ଧିର କଥା ହିଁ ଚିନ୍ତା କରୁଥିଲେ । ଅବଶ୍ୟ 'କାଠଘୋଡ଼ା'କୁ ସେକ୍ସପୀୟରୀୟ ପରିଣତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଉନାହିଁ । କିନ୍ତୁ 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ଏହି କାବ୍ୟ-ଉପଲବ୍ଧି ତା'ର ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଅଂଶ ଓ ଏହି ଦିଗରୁ କେବଳ ମନୋରଞ୍ଜନବାବୁଙ୍କର ନାଟ୍ୟ-କୃତିରେ ନୁହେଁ, ସମଗ୍ର ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟର ପରମ୍ପରାରେ

'କାଠଘୋଡ଼ା' ଏକ ନୂତନ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ସୃଷ୍ଟି । 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ନାଟ୍ୟ-ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱରେ କାବ୍ୟ-ଗଢ଼ଣ ଓ କାବ୍ୟ-ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଓ ନାଟକର ମୂଳ ଉପଲବ୍ଧି, ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଅବଲୁପ୍ତି, ଆଧୁନିକ ସଭ୍ୟତାର କ୍ଷୟିଷ୍ଣୁ ପରିବେଶରୁ ଉଦ୍ଭୂତ ଓ ଏହି ସଭ୍ୟତା ପ୍ରତି ଏକ ନୈତିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ।

ବରଞ୍ଚ 'କାଠଘୋଡ଼ା','ମାଟିମଟାଳ','ସମୁଦ୍ରସ୍ନାନ','ଅଷ୍ଟପଦୀ','ଅନେକ କୋଠରୀ' ଓ 'ଘରବାହୁଡ଼ା' ପ୍ରଭୃତି ସହ ତୁଳନୀୟ । ଏସବୁ ଲେଖାଗୁଡ଼ିକ ଗତ ଦଶବର୍ଷ ଭିତରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି ଓ ଏସବୁଥିରେ ମୁଖ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ସନ୍ଧାନ ବା search for identity । 'ମାଟିମଟାଳ'ର ରବି ବା 'ସମୁଦ୍ରସ୍ନାନ', 'ଅଷ୍ଟପଦୀ', 'ଅନେକ କୋଠରୀ'ର ନାୟକ ବା 'ଘରବାହୁଡ଼ା'ର ଲେଖକ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସାଧାରଣ ଭାବରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ସନ୍ଧାନ ବା ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ବ୍ୟାକୁଳ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠାଠାରୁ ସନ୍ଧାନ ହିଁ ଏସବୁ ଲେଖାରେ ମୁଖ୍ୟ ହୋଇଉଠିଛି । ପ୍ରତିଷ୍ଠା କେବଳ ଆଶାରେ ହିଁ ସୂଚିତ । 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ମୁଖ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଅବଲୁପ୍ତି, ଏକଥା ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି । ଏହା ସନ୍ଧାନର ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଅବସ୍ଥା । ଏକ କଥାରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ବା identityର ଜଟିଳତା ସହ 'ମାଟିମଟାଳ' ପ୍ରଭୃତି ପରି 'କାଠଘୋଡ଼ା' ବି ଜଡ଼ିତ । ଏହା ହିଁ ଆଧୁନିକ ସଭ୍ୟତାର ଏକ ଗମ୍ଭୀରତମ ଅନୁଭୂତି ଓ ସାମଗ୍ରିକ ଭାବରେ ଏହି ଲେଖାଗୁଡ଼ିକରେ ସମକାଳୀନ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ, ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ ଅନୁଭବ ପ୍ରସାରିତ ଓ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ।

'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ପଶ୍ଚାତ୍ ଭାଗରେ ଗତ ୨° ବର୍ଷର absurd ବା 'ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ'ର ପରମ୍ପରାକୁ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପରବର୍ତ୍ତୀ ପରିସ୍ଥିତିରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏହି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ଓ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଏହା ହିଁ ସବୁଠାରୁ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ନୂତନ ଦିଗ । ବେକେଟ୍, ଆଏନେସ୍କୋ, ଆଡ଼ାମୋଭ ଓ ଜେନେଟ୍‌ଙ୍କୁ ଏହି ନାଟକ-ଆନ୍ଦୋଳନର ମୁଖ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଥାଏ ଓ ଏହି ନୂତନ ନାଟକର ପ୍ରକୃତି ସମ୍ପର୍କରେ ଏମାନଙ୍କର ଆଲୋଚନା ପ୍ରଣିଧାନର ଯୋଗ୍ୟ । ଆଏନେସ୍କୋଙ୍କ ମତରେ—'ମୁଁ ଗଳ୍ପ କହିବା ପାଇଁ ନାଟକ ଲେଖୁନାହିଁ । ଥିଏଟର୍ ମହାକାବ୍ୟ ହୋଇପାରେ ନା··କାରଣ ଏହାର ଗଢ଼ଣ ନାଟକୀୟ । ମୋ ପାଇଁ ନାଟକ କୌଣସି ଗଳ୍ପର ଅଭିବୃଦ୍ଧିର ବର୍ଣ୍ଣନା ନୁହେଁ—ତା'ହେଲେ କୌଣସି ଉପନ୍ୟାସ

ବା ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରର ଗଳ୍ପ ଲେଖିବା ପରି ହେବ । ନାଟକ ଏପରି ଗୋଟିଏ ଗଢ଼ଣ ଯେଉଁଠି ଅନେକଗୁଡ଼ିଏ ମାନସିକ ଚେତନା ବା ସ୍ଥିତି ଏକାଠି ହୋଇ ରହିଛି । କ୍ରମଶଃ ଏହି ସ୍ଥିତିଗୁଡ଼ିକ ପରସ୍ପରର ସଂପର୍କରେ ଆସି ଗଭୀରରୁ ଗଭୀରତର ଓ ଘନରୁ ଘନତର ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏକ ଜଟିଳ ସଂପର୍କରେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇ-ପଡ଼ନ୍ତି । ଏହି ଜଟିଳତାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ପରିଶେଷରେ ହୁଏତ ସେମାନଙ୍କୁ ପୁଣି ଥରେ ମୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ, ବା ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ଏହାର ପରିଣତି ହେଉଛି ଏକ ଅସହ୍ୟ ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଅମୁକ୍ତ ଅବସ୍ଥା ।' ପରେ ନିଜର ନାଟକ 'ଚଉକି' ଅଭିନୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଲେଖିବାକୁ ଯାଇ ସେ ଏହି ମନୋଭାବକୁ ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଛନ୍ତି—'ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ କୌଣସି ନୈତିକ ଉପଦେଶ ବା ବାଣୀ ନୁହେଁ, ଏପରି କି ଜୀବନର ବିଫଳତା ନୁହେଁ, ବା ଦୁଇଟି ବୟସ୍କ ଲୋକଙ୍କର ନୈତିକ ଅଧୋଗତିର ବର୍ଣ୍ଣନା ନୁହେଁ, ଚଉକିଗୁଡ଼ିକ ହିଁ ହେଉଛି ବିଷୟବସ୍ତୁ; ଲୋକମାନେ ନାହାନ୍ତି, ସମ୍ରାଟ୍ ନାହାନ୍ତି, ଭଗବାନ୍ ନାହାନ୍ତି, କୌଣସି ବସ୍ତୁ ହିଁ ନାହିଁ, ଏ କେବଳ ପୃଥିବୀର ଅବାସ୍ତବତା, ଏକ ଆଧିଭୌତିକ ଶୂନ୍ୟତା । ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଶୂନ୍ୟତା···ଅଦୃଶ୍ୟ ମୂହଗୁଡ଼ିକ ସ୍ପଷ୍ଟରୁ ସ୍ପଷ୍ଟତର ହୋଇ, ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ବାସ୍ତବ ହେବ (ବାସ୍ତବକୁ ଅବାସ୍ତବ କରିବାକୁ ହେଲେ ଅବାସ୍ତବକୁ ଠିକ୍ ସେହି ପରିମାଣରେ ବାସ୍ତବ କରିବା ଦରକାର) ଓ ପରିଶେଷରେ ଆମେ ସେହି ବିନ୍ଦୁରେ ପହଞ୍ଚିବା, ଯେଉଁଠି ଯୁକ୍ତିଗ୍ରାହ୍ୟ ମନକୁ ଯେତେ ଅସମ୍ଭବ ବୋଧ ହେଲେ ବି, ଅବାସ୍ତବ ସୂହଗୁଡ଼ିକ କଥା କହିବେ ଓ ଚଳପ୍ରଚଳ ହେବେ ଏବଂ ଆମେ ଶୂନ୍ୟତାକୁ ଶୁଣିପାରିବା ଓ ସ୍ପଷ୍ଟ ଦେଖିପାରିବା···।' ଆଡ଼ାମୋଭ 'ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ' ସୃଷ୍ଟି ହେବାର ବହୁପୂର୍ବରୁ ଏହିପରି ମନୋଭାବକୁ ଅନ୍ୟ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ, ('ସ୍ୱୀକାରୋକ୍ତି'—୧୯୩୮)—'କଅଣ ଅଛି ? ମୁଁ ଜାଣେ ଯେ ମୁଁ ଅଛି । କିନ୍ତୁ ମୁଁ କିଏ ? ମୋ ନିଜ ବିଷୟରେ ମୁଁ ଏତିକି ଜାଣେ ଯେ ମୁଁ ଯନ୍ତ୍ରଣାଗ୍ରସ୍ତ ଏବଂ ମୁଁ ଯଦି ଆଜି ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ଭୋଗୁଥାଏ ତା'ର କାରଣ ମୋର ସତ୍ତାର ମୂଳରେ ବିଭକ୍ତି ଓ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ରହିଛି ।···ମୁଁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ; କିନ୍ତୁ କାହାଠାରୁ ? ମୁଁ ଜାଣେନା; କିନ୍ତୁ ମୁଁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ।' ଏହି ସମ୍ପର୍କରେ ବେକେଟ୍‌ଙ୍କର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟକ 'ଗୋଦୋ ପାଇଁ ଅପେକ୍ଷା'ର ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର ଓ ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ ଚରିତ୍ର କଥା ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ସେମାନେ ସବୁବେଳେ କଥା କହୁଛନ୍ତି । କାହିଁକି ? ସେମାନଙ୍କର କଥୋପ-କଥନରୁ ହିଁ ଉତ୍ତରର ସୂଚନା ମିଳେ । (ପୃ. ୭୨-୭୩)—

"ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ତୁ ଠିକ୍ କହୁଛୁ, ଆମର ଦୋଷ ନାହିଁ ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ଠିକ୍, ଆମେ ଚନ୍ତାକରୁ ନା ।
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ହଁ, ସେଇଟା ହିଁ ଆମ କାରଣ ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ଠିକ୍ ଆମେ ଶୁଣୁ ନା ।
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ହଁ, ହଁ, ଆମର ବହୁତ କାରଣ ଅଛୁ ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ଯେତେ ସ୍ୱର ମରିଯାଇଛି ।
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ସେମାନେ ଡେଣା ପିଟିଲା ପରି ଶବ୍ଦ କରୁଛନ୍ତି ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ପତ୍ରପରି ।
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ବାଲିପରି ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ପତ୍ରପରି ।
(ଚୁପ୍‌ଚାପ୍)
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ସେମାନେ ସମସ୍ତେ ଏକାଠି କଥା କହୁଛନ୍ତି ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ପ୍ରତ୍ୟେକ ନିଜକୁ ।
(ଚୁପ୍‌ଚାପ୍)
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ସେମାନେ ସମସ୍ତେ ଏକାଠି କଥା ହେଉଛନ୍ତି ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ଖସ୍‌ଖସ୍ ହେଉଛନ୍ତି ।
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ଚୁପ୍‌ଚୁପ୍ ହେଉଛନ୍ତି ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ଖସ୍‌ଖସ୍ ହେଉଛନ୍ତି ।
(ଚୁପ୍‌ଚାପ୍)
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ସେମାନେ କଅଣ କହନ୍ତି ?
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ନିଜ ଜୀବନ ବିଷୟରେ କହନ୍ତି ।
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ବଞ୍ଚିରହିବା ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ସେମାନଙ୍କୁ କହିବାକୁ ହିଁ ହେବ ।
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ମରିଯିବା ବି ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ନା, ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ ।
(ଚୁପ୍‌ଚାପ୍)
ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ସେମାନେ ପକ୍ଷୀପରି ଶବ୍ଦ କରୁଛନ୍ତି ।
ଏସ୍ଟ୍ରାଗନ୍ : ପତ୍ରପରି ।

ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ : ପାଉଁଶ ପର ।
ଏସଟ୍ରାଗନ୍ : ପଶ ପର ।
(ଚୁପ୍‌ଚାପ୍)"

ଏହା ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରେ, ('କାଠଘୋଡ଼ା', ପୃ. ୫୬-୫୮)—

"ଦୀପା : ଆମେ ପଳାଇ ଆସିଛେ ।
ଅରୁଣ : ବନ୍ଧନ ଛିଣ୍ଡାଇ ଚାଲିଆସିଛେ ।
ଦୀପା : କେଉଁ ବନ୍ଧନ ? କାହାର ?
ଅରୁଣ : ସେମାନଙ୍କର ।
ଦୀପା : ସେମାନଙ୍କର ।
ଅରୁଣ : କିନ୍ତୁ···
ଦୀପା : କିନ୍ତୁ,
ଅରୁଣ : ଛିଣ୍ଡି ନାହିଁ ।
ଦୀପା : ନା, ଛିଣ୍ଡି ପାରିନାହିଁ ।
ଅରୁଣ : ଆହୁରି ଛନ୍ଦ ହୋଇଯାଉଛି ।
ଦୀପା : ହଁ ଆହୁରି ।
ଅରୁଣ : ମୁଁ ଅଣନିଶ୍ୱାସୀ ହୋଇଯାଉଛି ।
ଦୀପା : ମୋ ନିଶ୍ୱାସ ବନ୍ଦ ହୋଇଯାଉଛି ।
ଅରୁଣ : ଏଠି କେହି ନାହିଁ ।
ଦୀପା : କେବଳ ତମେ ଆଉ ମୁଁ ।
ଅରୁଣ : ଏଠି ଯନ୍ତ୍ରଣା ନାହିଁ ।
ଦୀପା : ମୁକ୍ତି ନାହିଁ ।
....
ଦୀପା : ମୁକ୍ତିର ଏ ନୂଆ ଯନ୍ତ୍ରଣା ମୁଁ ସହିପାରୁ ନ ।
ଅରୁଣ : ମୁଁ ବି ପାରୁ ନ ।
ଦୀପା : ସେଠି କଷ୍ଟ ।
ଅରୁଣ : ଏଠି ବି ।
ଦୀପା : ସେଠି ଅନ୍ୟର ଆଘାତରେ ।
ଅରୁଣ : ଏଠି ଆଘାତର ଅଭାବରେ ।

ଘାସା : ମୁଁ ତୁମକୁ ଆଘାତ ଦେଇପାରିବ ନାହିଁ ।
ଅରୁଣ : ମୁଁ ବି ତୁମକୁ ଦେଇପାରିବ ନାହିଁ ।
ଘାସା : ଆଘାତ ନ ଥିଲେ ଜୀବନ ନାହିଁ ।
ଅରୁଣ : ସଂଘର୍ଷ ନ ଥିଲେ ଜୀବନ ନାହିଁ ।
ଘାସା : ସେଠି ଆଘାତ ଭିତରେ ଜୀବନ ନ ଥିଲା ।
ଅରୁଣ : ସେଠି ଆଘାତ ନାହିଁ, ଜୀବନ ନାହିଁ ।
ଘାସା : ସେଠି ପରାଧୀନ ।
ଅରୁଣ : ଏଠି ସ୍ୱାଧୀନ ।
ଘାସା : ଆମେ ସେମାନଙ୍କଠୁଁ ମୁକ୍ତ ।
ଅରୁଣ : ଯନ୍ତ୍ରଣାରୁ ନୁହେଁ ।
ଘାସା : ନାଁ ।
ଅରୁଣ : ଏଠି ଅନେକ ଯନ୍ତ୍ରଣା ।
ଘାସା : ଅନେକ ପ୍ରକାର ।
ଅରୁଣ : ଅଜ୍ଞାତର ବୋଝ ।
ଘାସା : ଅନ୍ୟ ଆଖିର ପାପ ।
ଅରୁଣ : ବେଶ୍ ଓଜନ ।
ଘାସା : ବେଶ୍ ଭାରି ।
ଅରୁଣ : ବୋହିନେବା କଷ୍ଟ ।
ଘାସା : ଟାଣି ଆଗେଇ ଚାଲିବା କଷ୍ଟ ।
ଅରୁଣ : ସେଠି ବଞ୍ଚିବା ମରିବା ସମାନ ।
ଘାସା : ଏଠି ମରିବା ବଞ୍ଚିବା ସମାନ ।"

ଏହା ହିଁ 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ବିଶେଷତ୍ୱ । ଆଗରୁ କହିଛି, ଏ ଓଡ଼ିଆରେ ନୂତନ ନାଟକ । ପୁଣି ବିଶ୍ୱର ନୂତନ ନାଟ୍ୟ-ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଏହା ଏକ ସଫଳ ସଂଯୋଜନ । ଗତ ୧୫-୧୮ ବର୍ଷ ଧରି ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ବିଶେଷ କରି କବିତା ଓ ଗଳ୍ପରେ, ଯେଉଁ ଆଧୁନିକ ଚେତନା ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ଆସୁଛି, 'କାଠଘୋଡ଼ା'ର ପ୍ରକାଶ ଫଳରେ ସେହି ଚେତନା ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟତର ହେଲା ।



'କାଠଘୋଡ଼ା'—ମନୋରଂଜନ ଦାସ, ୧୯୭୫

କୁମ୍ଭାରଚକ

'କୁମ୍ଭାରଚକ' କାଳୀବାବୁଙ୍କର ଆତ୍ମଜୀବନୀ । ସାଧାରଣ ଭାବରେ ଆତ୍ମଜୀବନୀର ମୂଲ୍ୟ ଅନେକ; କାରଣ ବ୍ୟକ୍ତିର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଜୀବନର ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ଜାତିର ଜୀବନର ଅପରିଚିତ ଦିଗର ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିଥାଏ ଓ ଜାତିର ପରିପୃଷ୍ଠିତାର ଚିତ୍ର ପ୍ରକାଶ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରେ । କିନ୍ତୁ ଯେତେବେଳେ କୌଣସି ବିଶିଷ୍ଟ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କର ଆତ୍ମଜୀବନୀ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ଏହାର ସାଧାରଣ ମୂଲ୍ୟ ସହିତ କିଛି ଅସାଧାରଣତ୍ୱ ଯୁକ୍ତ ହୁଏ ଓ ସେହି ବିଶିଷ୍ଟ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କର ପ୍ରଭାବ, ପ୍ରତିପତ୍ତି ଅନୁପାତରେ ଆତ୍ମଜୀବନୀରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଓ ବିଶିଷ୍ଟତା ଆସିଥାଏ । ତେଣୁ ଅନ୍ତତଃ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଓଡ଼ିଶାରେ କାଳୀବାବୁଙ୍କର ଆତ୍ମଜୀବନୀର ଯଥେଷ୍ଟ ମୂଲ୍ୟ ଅଛି । ସେ ଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ ଲେଖକ ଓ ଦୀର୍ଘଦିନ ଧରି ସେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଓ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ସହିତ ଜଡ଼ିତ ଓ ଅନେକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାଙ୍କୁ ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଜନ୍ମଦାତା କହିଲେ ବୋଧହୁଏ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ଅନ୍ତତଃ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହିଁ ତାଙ୍କର ଆତ୍ମଜୀବନୀକୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ପ୍ରାମାଣିକ ଗ୍ରନ୍ଥ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ପୂର୍ବରୁ ଗିରିଜାଶଙ୍କର ରାୟ, ସାରଦାପ୍ରସନ୍ନ ଦଳବେହେରା ଓ କାଳୀବାବୁ ନିଜେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ସଂପର୍କରେ ଲେଖିଛନ୍ତି ଓ 'କୁମ୍ଭାରଚକ' ଠିକ୍ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ-ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ ବି ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଏହା ଯେ କୌଣସି ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସଠାରୁ ଅଧିକତର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ରଚନା; କାରଣ ଏ ସେହି ମୂଳଗ୍ରନ୍ଥ ଯାହା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ନାଟକ-ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ ଲେଖାଯାଇଥାଏ । ତେଣୁ ନାଟକ ବିଚାର ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'କୁମ୍ଭାରଚକ'କୁ ତିନୋଟି ଦିଗରୁ ଦେଖାଯାଇପାରେ । ପ୍ରଥମତଃ ଏଥିରୁ ଓଡ଼ିଶାର ଗତ ୬୦-୭୦ ବର୍ଷର ସେହି ସେହି ସାମାଜିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ପରିସ୍ଥିତି ଓ ପରିବେଶର ଚିତ୍ର ମିଳେ

ଯାହା କି ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଅଭିବୃଦ୍ଧିରେ ସହାୟକ ହୋଇ ଆସିଛି । ବାଙ୍କି, ବଡ଼ାମ୍ବା, ତିଗିରିଆ ପ୍ରଭୃତିରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବ୍ରହ୍ମପୁର, କେନ୍ଦ୍ରାପଡ଼ା, ପୁରୀ, କଟକ ପ୍ରଭୃତିର ବିଭିନ୍ନ ପରିବେଶର ବହୁ ଅଜଣା ଅପରିଚିତ ଚରିତ୍ର ଓ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କ ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଏହି ସାମାଜିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ପରିସ୍ଥିତିର ସଙ୍ଗଠନ ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ତେଣୁ ଏହି ଦିଗରୁ 'କୁମ୍ଭାରଚକ' ସମକାଳୀନ ଇତିହାସର ଏକ ସୁନ୍ଦର ଆଲେଖ୍ୟ । ବିଶେଷରେ କାଳୀବାବୁଙ୍କର ନିଜର ନାଟକମାନଙ୍କ ସଂପର୍କରେ ଏହା ହିଁ ବୋଧହୁଏ ସବୁଠାରୁ ବିସ୍ତୃତ ବିବରଣୀ । ତାଙ୍କର ନିଜର ପ୍ରଥମ ଛାପା ନାଟକ 'ଧ୍ରୁବ'ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ପରବର୍ତ୍ତୀ ବିଭିନ୍ନ ନାଟକ, ରାସଦଳ ଓ ଥିଏଟରଦଳ ପ୍ରଭୃତିର ପୁଂଖାନୁପୁଂଖ ବିବରଣୀ ସାଧାରଣ ଆଗ୍ରହୀ ପାଠକ ଓ ଗବେଷକ ଉଭୟଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ସମାନ ଉପଯୋଗୀ । ୧୯୪୨ରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିବା ତାଙ୍କର 'ଚୂମ୍ବନ' ନାଟକ ସଂପର୍କରେ ଯେପରି—"୧୯୪୨ରେ 'ଗାର୍ଲସ୍କୁଲ୍' ନାଟକ ଚାଲୁଥିବାବେଳେ ମୁଁ ଏହାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଭିନୟ ଲାଗି ଆଉ ଗୋଟିଏ ନାଟକ ଲେଖିବାର ମନସ୍ଥ କଲି । ଏହି ନାଟକଟିର ନାଆଁ ରଖିଲି 'ଚୂମ୍ବନ' । ବଡ଼ାମ୍ବାରୁ ଫେରିବାବେଳେ ରାଜଆଠଗଡ଼ ଷ୍ଟେସନଠାରେ ଯେଉଁ ହରିଣୀ ତାର ଶିଶୁଟିକୁ ଚାଟୁଥିବା ଦୃଶ୍ୟ ମୋତେ ଆନନ୍ଦ ଦେଇଥିଲା, ସେଇ ସ୍ମୃତିର ଅନୁସରଣରେ 'ଚୁମ୍ବନ' ନାଆଁଟି ମୋ ମନରେ ଜାଗିଲା ।"... ବା ପରେ ତାଙ୍କର ଅତି ପ୍ରସିଦ୍ଧ 'ଅଭିଯାନ' ସମ୍ପର୍କରେ—"ଜୟପୁରରୁ ଫେରି ଡୁଡୁମା ଜଳପ୍ରପାତ, ସୀତାକୁଣ୍ଡ ଓ ବାଟରେ ଗୋଲାପର ବଣ ଓ ନନ୍ଦପୁରର ଭଗ୍ନାବଶିଷ୍ଟ ବତିଶ ସିଂହାସନ ଇତ୍ୟାଦିର ଦୃଶ୍ୟ ମନରେ ଆମ ପୂର୍ବ କୀର୍ତ୍ତି, ପୂର୍ବ ଗୌରବର ମହିମା ଚେତାଇଦେଲା । 'ଅଭିଯାନ' ନାଟକ ଲେଖିବା କଳ୍ପନାର ଏହା ହିଁ ହେଲା ମୂଳ ସୂତ୍ର ।" ଅନୁଂଗିକଭାବରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର ମଞ୍ଚସଫଳତା ବା ଅସଫଳତା, ଅଭିନେତା ଓ ଅଭିନେତ୍ରୀମାନଙ୍କର ଆଗ୍ରହ ଓ ଆନ୍ତରିକତା ଓ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଅନୁଭୂତିର ବିଭିନ୍ନ ସୂଚନାସବୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏସବୁ ବିବରଣୀରେ ବିବରଣୀର ଶୁଷ୍କତା ନାହିଁ । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନା ପଛରେ ଏକ ସତେଜ, କୌତୁକପୁଷ୍ଟ ମନର ପରିଚୟ ମିଳିଥାଏ, ଯାହା କି ଘଟଣାର ପ୍ରବାହରେ ଜଡ଼ିତ ପୁଣି ଜଡ଼ିତ ନୁହେଁ, ଯାହା ଫଳରେ 'କୁମ୍ଭାରଚକ' ଉଭୟ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଓ ପୁଣି ବ୍ୟକ୍ତିର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ, ଓ ଏହି ବିଚାରରେ 'କୁମ୍ଭାରଚକ'ର ନାଟକ ବସ୍ତୁରର ତୃତୀୟ ଦିଗ ସୂଚିତ । ଅର୍ଥାତ୍

'କୁମ୍ଭାରଚକ' ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟକାରର ଲେଖା—ଦର୍ଶକ, ପାଠକ ବା ସମାଲୋଚକର ନୁହେଁ । ତେଣୁ ଏଠାରେ ଦର୍ଶକ ବା ସମାଲୋଚକର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିରପେକ୍ଷତା ନାହିଁ ଓ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଆଲୋଚନା ଏଠାରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆଲୋଚନା ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭୂତି ସହିତ ଏହି ଅନୁଭୂତିକୁ ପରୀକ୍ଷା କରିନେବାର ଇଚ୍ଛା ଜଡ଼ିତ ଓ ନିଜର ନାଟକରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ନାଟକ, ନାଟ୍ୟକାର ଓ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସଂପର୍କରେ ଭିନ୍ନ ମତାମତସବୁ 'କୁମ୍ଭାରଚକ'ର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ଅଂଶ, ଓ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାକୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଲୋଚନା-ଗ୍ରନ୍ଥ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ ।

କେବଳ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିଗ୍ରହ ଦିଗରୁ ନୁହେଁ, ଆତ୍ମଜୀବନୀ ଭାବରେ ବି 'କୁମ୍ଭାରଚକ'ର ଯଥେଷ୍ଟ ଗୁରୁତ୍ୱ ରହିଛି । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଆତ୍ମଜୀବନୀର ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଐତିହ୍ୟ ଅଛି । ଫକୀରମୋହନଙ୍କର ଆତ୍ମଜୀବନୀ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଥମ ଓ ଅନ୍ୟତମ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ରଚନା । ତାର କାରଣ ନିଜର ଆତ୍ମଜୀବନୀରେ ଫକୀରମୋହନ ନିଜକୁ ଜଣେ ଚରିତ୍ର ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିରପେକ୍ଷ ଭାବରେ ଆତ୍ମବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି ଓ ନିରପେକ୍ଷତା ହିଁ ତାଙ୍କ ଲେଖାର ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ । ଏହାର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିପରୀତ ଦିଗରେ ବୋଧହୁଏ ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ଆତ୍ମଜୀବନୀ (ଯାହାର କିଛି ଅଂଶ 'ପ୍ରଜ୍ଞା'ରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା) ଯେଉଁଠି ଲେଖକ ନିଜଠାରେ ଏତେ ନିବିଡ଼ ଭାବରେ ନିବିଷ୍ଟ ଯେ ଏହି ନିବିଷ୍ଟତାର ଗଭୀରତା ପ୍ରାପ୍ତ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳତାର ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରି ଲେଖାରେ ଏକ ଅଦ୍ୱିତୀୟ ନିରପେକ୍ଷତା ଆଣିଦେଇଛି । ଉଭୟ ଫକୀରମୋହନ ଓ ଗୋପୀନାଥ ଅତି ଉଚ୍ଚ-କୋଟିର ଔପନ୍ୟାସିକ ଓ ଉଭୟଙ୍କର ଆତ୍ମଜୀବନୀରେ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଉପନ୍ୟାସର ଗୁଣ ପୂର୍ଣ୍ଣମାତ୍ରାରେ ବିଦ୍ୟମାନ । ଏହି ଉଭୟଙ୍କ ମଝିରେ ଆମେ ଅନ୍ୟ କେତେକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଆତ୍ମଜୀବନୀକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିପାରୁ । ଯେପରିକି ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଅର୍ଦ୍ଧଶତାବ୍ଦୀର ଓଡ଼ିଶା ଓ ତହିଁରେ ମୋ ସ୍ଥାନ', ନୀଳକଣ୍ଠ ଦାସଙ୍କର 'ଆତ୍ମଜୀବନୀ', ଭରତ ନାୟକଙ୍କର 'ମୋର ସ୍ମୃତି କଥା' ବା କାଳନ୍ଦୀଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କର 'ଅଙ୍ଗେ ଯାହା ନିଭାଇଛି' ପ୍ରଭୃତି । 'କୁମ୍ଭାରଚକ' ଏହି ଗୋଷ୍ଠୀର ଅନ୍ୟତମ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ ଓ ଗୁଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତିଙ୍କର 'ଆତ୍ମଜୀବନୀ'ର ଅଧିକତର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । କାଳୀବାବୁ ଔପନ୍ୟାସିକ ନୁହନ୍ତି ସତ; କିନ୍ତୁ 'କୁମ୍ଭାରଚକ'ରେ ଉପନ୍ୟାସର ସଙ୍ଗଠନ ରହିଛି ଓ ଏହାର ଅନୁଭୂତି

ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ଔପନ୍ୟାସିକର ଅନୁଭୂତ । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ତାଙ୍କର ନାଟକଲେଖାର ଅଭ୍ୟାସ 'କୁମ୍ଭାରଚକ'ରେ ନାଟକର ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ଓ କ୍ଷିପ୍ରତା ଆଣିଦେଇଛି । ପୁଣି ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ବୋଧହୁଏ 'କୁମ୍ଭାରଚକ' ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଆତ୍ମଜୀବନୀ ତୁଳନାରେ ଉଭୟ ଫକୀରମୋହନ ଓ ଗୋପୀନାଥଙ୍କର ଆତ୍ମଜୀବନୀର ସମଗୋତ୍ରୀୟ । ସେ ହେଉଛି ଏହାର ଭାଷା ଯାହାକି ଓଡ଼ିଆ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନର ସଂହତ, ସତେଜତା ଓ ପ୍ରାଣଶକ୍ତିରେ ସଂଜୀବିତ, ଓ ଏହାହିଁ ବୋଧହୁଏ 'କୁମ୍ଭାରଚକ'ର ପ୍ରଧାନତମ ଶକ୍ତି । ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ଉଦାହରଣ ଦିଆଯାଇପାରେ—"ଖମାରଙ୍ଗ ଗାଆଁଟି ଟ୍ରେଟ, ୪୦।୫୦ଟି ଘର । ବ୍ରାହ୍ମଣ, ଆଠଗଡ଼ିଆ ବ୍ରାହ୍ମଣ, ଘର ପ୍ରାୟ ୨୫ । ୩୦, ଦି'ତିନି ଘର କେଉଟ, ଘରେ ତନ୍ତି, ଘରେ ସାଗରପେଶା, ଆଉ ଘରେ କରଣ । ମଠଟିଏ ଅଛି ଗାଆଁ ମୁଣ୍ଡରେ । ଆମ ଘର ଆଉ ମଠ, କାନ୍ଥକୁ କାନ୍ଥ ଲଗିଥାଏ । ମଠର ମହନ୍ତ ଥିଲେ ବାବାଜୀ ରାଧାଚରଣ ଦାସ । ମାଛକୁ ମ' ବୋଲିବା ଲୋକ ନୁହନ୍ତି ସେ । ଚେଲାଙ୍କ ନାଆଁ ଦୟାନିଧି ଦାସ । ଖନା ସେ—କଥା କହିଲାବେଳକୁ ତୁଣ୍ଡ ଲାଗେ; ଅଥଚ ଭାଗବତ, ରାମାୟଣ ସ୍ୱର ଧରି ଗାଇବାବେଳକୁ କମ୍ବା ଶ୍ଳୋକପାଠବେଳକୁ କେହି ତାଙ୍କୁ ଖନା ବୋଲି କହିପାରିବ ନାହିଁ ।" (ପୃ.୨୩) ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଭାଷାର ନିର୍ଲିପ୍ତତା, ସରଳଛନ୍ନତା, ଲୁକ୍‌କାୟିତ ରହସ୍ୟପ୍ରିୟତା ଏଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ସେହିପରି ଅନ୍ୟତ୍ର ଅନ୍ୟଭାବରେ ଭାଷାର ଏହି ଗୁଣ ବୁଝିବାକୁ ପାଠକକୁ ବିଶେଷ କଷ୍ଟ ହୁଏନା । ଯେପରି ପୃଷ୍ଠା ୧୦୫ରେ—"ପକ୍‌କା ସଡ଼କ ବୋଲନ୍ତେ ଧୂଳି-ବାଲିବାଲି ରାସ୍ତା । ବର୍ଷାପାଣି ମୁନ୍ଦିଏ ପଡ଼ିଗଲେ ବାଟରେ ଅଟକାଳି ଭିଆରି ହୋଇଯାଏ, ବିଶେଷ କରି ବାଲୁବଜାର ବାଟଖଣ୍ଡକରେ । ସାବଧାନରେ ଜଗି ଜଗି ନ ଗଲେ ବର୍ଷାଦିନରେ ବି ହୋଲିଖେଳ ଟା ବାହୁଡ଼ିଆସେ । ଏକବଳଦିଆ ଗାଡ଼ି ଥିଲା । ରିକ୍‌ସା ତ ନ ଥିଲା । ଘୋଡ଼ାଗାଡ଼ିର ଚଳଣି ଥିଲା । ସରସ ଘୋଡ଼ାଗାଡ଼ି ଥାଏ କନିକା ରାଜାଙ୍କର; ଦେଖିବାକୁ ସମାନ ସମାନ ଉଚ୍ଚର ଯୋଡ଼ି ଘୋଡ଼ା ଗାଡ଼ିରେ ଲଗିଥାଆନ୍ତି । ବଡ଼ ପସନ୍ଦିଆ ଘୋଡ଼ା ଦୁଇଟି । ଲୋକେ ସେଥିପାଇଁ କେବେକେବେ କଥାକୁ ଲଛନା ଦେଇ କହୁଥିଲେ, 'କନିକା ଯୋଡ଼ି'—ଅର୍ଥାତ୍ ସେହିପରି ସମାନ ସମାନ ମିଳନ ।" ଏହି ଭାଷାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟତମ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଧାରା ଯାହାକି ସାରଳା ଓ ବଳରାମଙ୍କଠାରୁ ଫକୀରମୋହନ ଓ ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରସାରିତ

ଓ 'କୁମ୍ଭାରଚକ' ଏହି ଶୈଳୀରେ ନୂତନତମ ସଂଯୋଜନ । ଆଗରୁ କହିଛି, 'କୁମ୍ଭାରଚକ' ଏକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଗ୍ରନ୍ଥ ଓ ନାନା ଦିଗରୁ ଏହା ବିଶେଷତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏଥିରେ ଯାହା ତ୍ରୁଟି ଅଛି ତାହା ସଂଗଠନଗତ ଓ ଲେଖକ ଧ୍ୟାନ ଦେଲେ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସଂସ୍କରଣରେ ସେସବୁ ଶୋଧନ କରାଯାଇ ପାରିବ । ଯେପରିକି ନାଆଁର ଆଧିକ୍ୟ, ଅର୍ଥାତ୍ ବିଭିନ୍ନ ଘଟଣାପ୍ରବାହ ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ ନ କରି କେବଳ ନାଆଁର ଲିଷ୍ଟ ହେବା ଦ୍ୱାରା ବିବରଣୀର ଋଜୁତା ବ୍ୟାହତ ହୋଇଛି । ବିଶେଷକରି ଗ୍ରନ୍ଥର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ଏହି ତ୍ରୁଟି ଅଧିକ ଦେଖାଯାଏ । ପୁଣି ଏହି ଶେଷ ଅଂଶ ଗ୍ରନ୍ଥର ଆଦ୍ୟ ଅଂଶ ତୁଳନାରେ ଏତେ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ଆଦ୍ୟ ଅଂଶର ଧୀର, ବିଶ୍ଳେଷଣ ସ୍ୱର ଏଠାରେ ନାହିଁ । ଏ ଯେପରି ଦ୍ରୁତବେଗରେ ନିଜର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସାରିଦେବାର ମନୋଭାବ । ସେଥି ସହିତ ଆଦ୍ୟ ଅଂଶର ନିରପେକ୍ଷ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଏଠାରେ କ୍ଷୁଦ୍ର କ୍ଷୁଦ୍ର ଘଟଣାର ତତ୍କାଳୀନ ଉତ୍ତେଜନାରେ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଛି । ଫଳରେ 'କୁମ୍ଭାରଚକ'ରେ ଅନୁଭୂତିର ତୀବ୍ରତା ଯାହାକି ପ୍ରଥମେ ପ୍ରଥମେ ଖୁବ୍ ସ୍ପଷ୍ଟ ତାହା କ୍ରମଶଃ ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ହୋଇ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯାଇଛି । ଆଶା, ଲେଖକ ଶେଷ ଅଂଶକୁ ପରିମାର୍ଜନ କରି 'କୁମ୍ଭାରଚକ'ର ସାମଗ୍ରିକ ଅନୁଭୂତିର ତୀବ୍ରତା ଓ ଗମ୍ଭୀରତା ଅମ୍ଳାନ ରଖିବେ ।

● ● ●

'କୁମ୍ଭାରଚକ'—କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ, ୧୯୭୫

ଅନ୍ୟରୂପ ରୂପାନ୍ତର

'ଅନ୍ୟରୂପ ରୂପାନ୍ତର' ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଗଳ୍ପକାର ନୀଳମଣିବାବୁଙ୍କର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ସଙ୍କଳନ ଓ ଏଥିରେ ତାଙ୍କର ୧୨ଟି ଗଳ୍ପ ସଙ୍କଳିତ ହୋଇଛି । ଏଥିରେ 'କପୋତ ପକ୍ଷୀ ଗୁରୁ ମୋର' ପରି ୬୦ପୃଷ୍ଠାର ଦୀର୍ଘ ଗଳ୍ପ, ପୁଣି 'ବିହଙ୍ଗର ଉଚ୍ଚାକାଂକ୍ଷା' ପରି ୩ପୃଷ୍ଠାର କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପ ରହିଛି । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ 'ସମୁଦ୍ର, ନୀଳକୁଣ୍ଡ ଓ ନୀଳବର୍ଣ୍ଣ ଶୃଗାଳର ଉପାଖ୍ୟାନ' ପରି ରୂପକ ସମ୍ବଳିତ 'ଦୁଇ ଶୂନେ ଶୂନ' ବା 'ଅନ୍ୟରୂପ ରୂପାନ୍ତର' ପରି କଣ୍ଟକ ସହରର ଗଳ୍ପ ବି ରହିଛି । ତେଣୁ ଏ ସଙ୍କଳନରେ ଆପାତ ଦୃଷ୍ଟିରେ ବିଚିତ୍ରତା ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଏ ବିଚିତ୍ରତା ମୁଖ୍ୟତଃ ଶାରୀରିକ, ଅର୍ଥାତ୍ ବିଷୟବସ୍ତୁରେ, ପରିବେଶରେ, ଏପରି କି ଭାଷାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିହୋଇପାରେ, ଓ 'ଅନ୍ୟରୂପ ରୂପାନ୍ତର'ର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସାମଗ୍ରିକ ଗୁଣ ବୁଝିବାକୁ ହେଲେ ପାଠକକୁ ଏହି ବାହ୍ୟ ବିଚିତ୍ରତାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଯିବାକୁ ହେବ । ସଙ୍କଳନର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଗଳ୍ପରେ ଏହି ସାମଗ୍ରିକ ଗୁଣ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ରହିଛି ଓ ବିଶେଷକରି 'ସମୁଦ୍ର ନୀଳକୁଣ୍ଡ ଓ ନୀଳବର୍ଣ୍ଣ ଶୃଗାଳର ଉପାଖ୍ୟାନ'ରେ ଏହାକୁ ପ୍ରାୟ ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଦାର୍ଶନିକ ତତ୍ତ୍ୱ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇଛି । ଗଳ୍ପର ନାୟକ ଗୋଟିଏ ଶୃଗାଳ । ସେ 'ଚତୁର' ପୁଣି 'ଅସାଧାରଣ' ("ପୁନଶ୍ଚ ଆପଣଙ୍କର ଅବଗତି ଲାଗି ମୋତେ ବାଧ୍ୟ ହୋଇ ବିନମ୍ରର ସହିତ କହିବାକୁ ପଡ଼ୁଛି ଯେ—ମୁଁ ଜଣେ ସାଧାରଣ ଶୃଗାଳ ନୁହେଁ ।") ତେଣୁ ତାର ତୃଷା ସାଧାରଣଭାବରେ କୂପ, ବାପୀ, ତଡ଼ାଗ ପ୍ରଭୃତିର ଜଳ ଦ୍ୱାରା ଶାନ୍ତ ନ ହୋଇ ଏକମାତ୍ର 'ସମୁଦ୍ରର ଜଳ' ଦ୍ୱାରା ଶାନ୍ତ ହେବ—"ମୋର ଏ ତୃଷା ନିଶ୍ଚୟ ସାମୁଦ୍ରିକ ଅଟେ । ତେଣୁ ଆପାତତଃ ସାମୁଦ୍ରିକ ଜଳ ହିଁ ମୋର ଅବଶ୍ୟ ପାନୀୟ ଅଟେ ।" ସମୁଦ୍ରର ଅନୁସଂଧାନରେ ତାର ବହୁକାଳ ଅତୀତ ହେଲା ଓ ପରିଶେଷରେ 'ଜ୍ଞାନ'ର ସାହାଯ୍ୟରେ ସେ ଜ୍ଞାନଲାଭ କରି ଜାଣିଲା ଯେ ସମୁଦ୍ର ଜଳର ଅଜସ୍ର ଭଣ୍ଡାର

ଅଛେ ଏବଂ ଏହାର ବର୍ଣ୍ଣ ମାଳ ଅଛେ । ପରଶେଷରେ ସେ ରଜକର ମାଳକୁଣ୍ଡକୁ ସମୁଦ୍ରଜ୍ଞାନରେ ଗ୍ରହଣ କଲ ଓ ନଜର ତୃଷାକୁ ଶାନ୍ତ କର ସେହ୍ବଠାରେ ହିଁ ତତ୍ତ୍ୱଜ୍ଞାନ ଲବ୍ଧ କଲ ।—"କାରଣ ସମୁଦ୍ର ମଧ୍ୟ ଜଳର ଭଣ୍ଡାର ଅଛେ ଓ ତାର ବର୍ଣ୍ଣ ମାଳ ଅଛେ । ମୁଁ ସମୁଦ୍ରରେ ଅବଗାହନ କରୁଅଛୁ । ଏହ୍ବ ମାଳକୁଣ୍ଡ ନଶ୍ଚୟ ସମୁଦ୍ର ଅଛେ"; ଓ ପରେ ପରେ—"ଏ ଜଗତ୍ କାହାର ଘ୍ରନ ଅଛେ—ଏହ୍ବ ତତ୍ତ୍ୱ ଭୂମ୍ବର ଅଧିଗମ୍ୟ ହୋଇଅଛୁ କ ? ହେ ରଜକସତ୍ତ୍ୱ ! ବସ୍ତୁ ନୁହେଁ—ବସ୍ତୁର ଘ୍ରନ ହିଁ ଏକମାତ୍ର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷୀଭୂତ ସତ୍ୟ ଅଛେ । ମୁଁ ସେହ୍ବ ସତ୍ୟକୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କରଅଛୁ ।" କନ୍ତୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏ ଏକ ସାଧାରଣ ଶୃଗାଳ ; ଯା'ର ତତ୍ତ୍ୱଜ୍ଞାନ କେବଳ ଶୃଗାଳୋଚତ 'ହୁକେ ହୋ' ରବରେ ହିଁ ପ୍ରକାଶିତ । ତେଣୁ ଏକ ସାଧାରଣ, ଶାରୀରକ ସ୍ତରରୁ ଏହ୍ବ ଶୃଗାଳଟି କ୍ରମଶଃ ଏକ ଅସାଧାରଣ, ମାନସିକ ସ୍ତରକୁ ଉନ୍ନୀତ ହୋଇଛୁ ଓ ଏହ୍ବ ଉଭୟ ସ୍ତରର ପାରସ୍ପରକ ଜଟିଳତାରେ ହିଁ ଗଳ୍ପର ପ୍ରଧାନ ସୂତ୍ର ନହ୍ବତ । ଏ ସଂଗଠନ କାବ୍ୟ-ସଂଗଠନ ପର ଓ ଏଥିରେ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟିର ସାଙ୍କେତକତା ଜଡ଼ତ । 'ଅନ୍ୟରୂପ ରୂପାନ୍ତର'ର ପ୍ରାୟ ଅଧିକାଂଶ ଗଳ୍ପରେ ଏହ୍ବ ସାଙ୍କେତକତାର ସୂଚନା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ସର୍ବୋତମ ଗଳ୍ପ 'କପୋତ ପକ୍ଷୀ ଗୁରୁ ମୋର'ରେ ଙ୍କର୍ଥବାସୀବାବୁ ଜଣେ ସାଧାରଣ ବ୍ୟକ୍ତି, ସାଧାରଣଭାବରେ କ୍ଷୁଧା, ତୃଷା, କ୍ଳାନ୍ତିରେ ପୀଡ଼ତ ଓ ସାଧାରଣ ଶାରୀରକ ନୟମରେ ଚାଳତ,— "ଏମିତି ନାଚ୍ ନାଚ୍ ତାଙ୍କର ପାଟିରୁ କଥା ବାହାରଲ ନାହିଁ । ତାଙ୍କ ମୁହଁ ବଙ୍କାଇଗଲ । ପାଟିରୁ ବାଜୁ ବାଜୁ ହୋଇ ଫେଣ ପର କ'ଣ ଗୁଡ଼ାଏ ବାହାରଆସିଲ । ଦୁମ୍ କନା ସେ ତଳେ କଚୁଡ଼ହୋଇ ପଡ଼ଲେ ଓ ଗଳ-ଗଳ କର ଗୁଡ଼ାଏ ବାନ୍ତ କର ପକାଇଲେ" । ପୁଣି ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେହ୍ବ ହେଉଛନ୍ତି ଏକ 'ପ୍ରମୁକ୍ତ, ପ୍ରବୁଦ୍ଧ ସ୍ୱୟଂ-ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମା', ଏକ ତ ଅପୂର୍ବ, ଆନନ୍ଦପୁଲକାନୁ ଭୂତରେ ନମଗ୍ନ 'ଓ ନମ୍ନର ପ୍ରକାଣ୍ଡ ମଳମୂତ୍ରବଷ୍ଠାଦ ପରପୂର୍ଣ୍ଣ କୁତ୍ସିତ ପଙ୍କାଶୟ' ଯେଉଁଠି 'କୋଟି କୋଟି କୀଟ କଲବଲ ହେଉଛନ୍ତି', ସେଠାରୁ ବର୍ଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ଏକ 'ସୂଉଚ ଭୂସ୍ପର୍ଶ ଚେତନା ସ୍ତରରେ ଅପୂର୍ବ ପୂର୍ଣ୍ଣାନନ୍ଦର ଉଲ୍ଲାସରେ' ଅବସ୍ଥିତ । —"ତାଙ୍କର ଆଖିରୁ କେବଳ ଲୋତକର ବନ୍ୟା ବହ୍ବବାକୁ ଲଗିଲ, ତାଙ୍କର ଦେହ ଥରବାକୁ ଲଗିଲ, ତାଙ୍କର କଣ୍ଠ ମଧ୍ୟ ଗଦଗଦ ଶୁଭଲ, ତାଙ୍କୁ ଆଉ କଛୁ ଦେଖାଗଲ ନାହିଁ, ଆଉ କଛୁ ଶୁଭଲ ବ ନାହିଁ । ଏଇ ସ୍ୱର, ଧ୍ୱନ ଓ ତାଳ ଯମକର ଆବେଗ ମାଧ୍ୟମରେ ସେ କ୍ରମେ ଏକ ଭୂସ୍ପର୍ଶ ଚେତନାରେ

ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ହୋଇ ଉପର ସ୍ତରକୁ ଉଠିବାକୁ ଲାଗିଲେ । ...ଆଉ ତାଙ୍କ ଭିତରେ ସଂସାରର କୌଣସି ରୂପ, ରସ, ଗନ୍ଧ, ଶବ୍ଦ ବା ସ୍ପର୍ଶର ଚିହ୍ନ ମଧ୍ୟ ରହିଲା ନାହିଁ ।" ସେହିପରି 'ଇନ୍ତି ଉଲ୍କଂ ଜାରଜେନ'ରେ, ନାୟକ ଫେଲକନ୍ ଦାସ ଜାରଜ, ଲମ୍ପଟ—ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ସେକ୍‌ସ, ଯୌନ ଓ ଶରୀରର ଉପାସକ । ପୁଣି ଅନ୍ୟଭାବରେ ସେ ନିର୍ଲିପ୍ତ, ନିର୍ବିକଳ୍ପ; ନିଜର ଜନ୍ମ ବିଷୟରେ, ନିଜର ଖାଦ୍ୟ ବିଷୟରେ ବା ନିଜର ଶରୀର ବିଷୟରେ କୌଣସି କିଛିରେ ତାର ଆଗ୍ରହ ନାହିଁ; ବା ସେ କୌଣସିଥିରେ ଜଡ଼ିତ ନୁହେଁ । ସେ ଖୋଜିବୁଲୁଛି ସେହି 'ସିଦ୍ଧ ଗୁମ୍ଫା' ଯା ମୁହଁରେ 'କଙ୍କାଳ ବାବା'ର ମୂର୍ତ୍ତି ଅଛି ଓ ତାକୁ ଘେରି ରହିଛି ଗୋଟାଏ 'ବଙ୍କା ବରୁଣଗଛ' । ଏଥିରେ ତନ୍ତ୍ରର ରହସ୍ୟ ଓ ଆଧିଭୌତିକତାର ଦିଗ ସୂଚିତ । ପରିଣାମରେ ଫେଲକନ୍‌ର ଅନୁସନ୍ଧାନ ଏକ ଅପୂର୍ବ ମାତୃ-ଅନୁଭୂତିରେ ସମାପ୍ତି ଲଭିଛି ଯାହା ଶରୀରକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଯିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଶରୀରର ଉପାଦାନରେ ହିଁ ପ୍ରକାଶ ପାଇପାରିଛି—"କିଏ ସତେ କି ମୋର ମୁଣ୍ଡକୁ ଟେକି ଧରି ତାର ସୁକୋମଳ କୋଳ ଉପରେ ରଖିଲା । ମୋର ଦେହ ହାଡକୁ ଆଉଁସି ଲାଗିଲା, ମୋର ଉତ୍ତପ୍ତ ମଥା ତାର ଶୀତଳ କରସ୍ପର୍ଶରେ ଥଣ୍ଡା ହୋଇ ଆସିଲା, ମୁଁ ଧୀରେ ଆଖି ମେଲି ଚାହିଁଲି—ଏ କିଏ ? କି ସୁନ୍ଦର ମୁହଁଟିଏ । ସେ ଆଖି ଦୁଇଟିରେ ଶାରଦୀୟ ଧାନକ୍ଷେତର ସବୁଜ ନରମ ସ୍ନିଗ୍ଧ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିର ଆଶ୍ୱାସନା ଓ ତେଜ ଭରି ରହିଥିଲା । ...ସେ କରସ୍ପର୍ଶରେ ଥିଲା ଲାଳ ପୋଛି ଦେଇ, ନାହି କାଟିଦେଇ କୋଳକୁ ନେଇ କ୍ଷୀର ଖୋଇଦେବାର ଅନୁଭୂତି ।" ସେହିପରି 'ଅସ୍ତ ସୂର୍ଯ୍ୟର ରଙ୍ଗ'ର ନାୟିକା ମନୋରମାଠାରେ ଅନୁଭୂତିର ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ସେ ସମୟ ଓ ଶରୀର ଉଭୟଦ୍ୱାରା ପୀଡ଼ିତ । —"ସମଗ୍ର ମୁଖମଣ୍ଡଳରେ ଗତିଶୀଳ ସମୟ-ରଥଚକ୍ରର କେତେ ଘୋଷରା ବାଟ ରେଖାଙ୍କିତ ହୋଇ ସ୍ପଷ୍ଟ ଦିଶିଲାଣି । ଆଖିପତା ତଳେ ତଳେ ଜମିଆସିଲାଣି ଉତ୍ତର ତିରିଶିର ପାଉଁଶିଆ ମେଘ," ଓ "ବାହାରେ ଶ୍ରାବଣର ଝଡ଼—ଅନ୍ଧକାର ଆହୁରି ନିବିଡ଼ ହୋଇ ଉଠିଲାଣି । ଘର ଭିତରେ ଚମ୍ପା, କରବୀର ଆଉ ମଧୁମାଳତୀର ଉନ୍ମତ୍ତ ସୁରଭି । ରେଷ୍ଟୋରାଁରୁ ସିଝା କୁକୁଡ଼ା ମାଂସର ଆଇଁଷିଆ ଗରମ ବାମ୍ଫୁଆ ବାସ୍ନା ମଝେ ମଝେ ଘର ଭିତରକୁ ପଶିଆସୁଛି, ଅସହ୍ୟ— ଅସହ୍ୟ ଏଇ ପ୍ରତୀକ୍ଷାହତ କାମନାତପ୍ତ ନିଃସଙ୍ଗ ରାତିର ବେଦନାର୍ଦ୍ର ଅଭିଶାପର ଜ୍ୱାଳା ।" ସମୟ ଓ ଶରୀରର ପରିବେଶରେ ନାୟିକାର ଅନୁଭୂତି ସମଗ୍ର ଗଳ୍ପରେ

ପ୍ରସାରିତ । ବିଶେଷକରି ମାତାଜୀର ପରିପୂରକ ଗଳ୍ପରେ ତାହା ଅଧିକତର ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠିଛି । କିନ୍ତୁ ସମସ୍ତ ଓ ଶରୀର ପରସ୍ପରର ସହଯୋଗୀ ନୁହଁନ୍ତି । ଏମାନେ ବିପରୀତାଭିମୁଖୀ । ଅର୍ଥାତ୍ ସମୟର ସ୍ରୋତରେ ଶରୀର ନଷ୍ଟ ହୁଏ । ତେଣୁ ଶରୀର ନିଜକୁ ବାରମ୍ବାର ଜନ୍ମ ଦେଇ ସମୟର କ୍ଷମତାକୁ ପ୍ରତିହତ କରିଥାଏ । ମାତାଜୀ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହା ହିଁ ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ମନୋରମାପାଇଁ ତା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ; କାରଣ ତାର ନାୟକ ଅସଫଳ । ପୁଣି ମାତାଜୀ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମିଳନର ଉଲ୍ଲାସ କିଛି ପରିମାଣରେ ତାର ନିଜର ବିଶ୍ୱାସରୁ ସମ୍ଭୂତ ଯାହା କି ମନୋରମା ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ମନୋରମା ପାଇଁ ସମସ୍ତ ଓ ଶରୀର ଏକତ୍ରିତ କହିଲେ ଚଳେ । ସେ ଉଭୟ ଦ୍ୱାରା ସମାନଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ । ଏଥିରୁ ଉଦ୍ଧାର ପାଇବାର ଚେଷ୍ଟାରେ ମନୋରମାର ମାନସିକ ସ୍ଥିତିର ଉଚ୍ଚତର ପର୍ଯ୍ୟାୟ ସୂଚିତ । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଦୁଇଟି ବିଭାଗ ଅଛି । ପ୍ରଥମତଃ କମଳ ସହିତ ତାର ଶାରୀରିକ ସଂପର୍କର ନିବିଡ଼ତା କ୍ରମଶଃ ଏକ ପ୍ରାୟ ଅଶରୀରୀ ମାନସିକ ଅନୁଭବରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଛି ।—"ସେହି ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଆନନ୍ଦର ଉଦାର ଅନ୍ଧକାର ଭିତରେ ସମୟର ଆଉ ଅସ୍ତିତ୍ୱ ନ ଥିଲା ।···ସେମାନେ ଏକ ଅସୀମ ଆନନ୍ଦସମୁଦ୍ରର ଅସଂଖ୍ୟ ତରଙ୍ଗ ଭିତରେ ପରସ୍ପରକୁ ନିବିଡ଼ ଭାବରେ ଭିଡ଼ିଧରି ଦୁଇ ତରଙ୍ଗ ଭଳି କେବଳ ଆବର୍ତ୍ତିତ ହେଉଥିଲେ । ···ସେମାନେ ଫେଣେଇଯାଉଥିଲେ, ଫାଟିଯାଉଥିଲେ, ଲୋଟିଯାଉଥିଲେ, ମିଶିଯାଉଥିଲେ । ସେଠି କେବଳ ରହିଥିଲା—ତରଙ୍ଗିତ, ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ, ଫେନାୟିତ, ସମୁତ୍‌ଥିତ, ବିଚ୍ଛୁରିତ, ଲହରାୟିତ ଜଳରାଶିର ଉଦ୍‌ଥଳ ଉଚ୍ଛଳ ଆନନ୍ଦର ଅନୁଭୂତିମୟ ଲୀଳା···" । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଭାଗଟି ପ୍ରଥମଠାରୁ ଆହୁରି ଉଚ୍ଚତର ପର୍ଯ୍ୟାୟର । ଏଠାରେ ଶରୀର ନାହିଁ, କେବଳ ଶରୀରର ମାୟା, ସେହି ତତ୍ତ୍ୱଜ୍ଞାନୀ ଶୃଗାଳର ଭାଷାରେ ବସ୍ତୁ ନୁହେଁ, 'ବସ୍ତୁର ଭାନ ହିଁ ଏକମାତ୍ର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷୀଭୂତ ସତ୍ୟ' । ଏଠାରେ ମାତାଜୀ ଓ ମନୋରମା ଭିତରେ ଆଉ କିଛି ପ୍ରଭେଦ ନାହିଁ । ମାତାଜୀର ପ୍ରସବବେଦନା ମନୋରମାକୁ ସଂକ୍ରାମିତ ହୋଇଛି ଓ ସେଥିସହିତ ମାତାଜୀର ଆନ୍ତରିକତାର କୃତ୍ରିମତା ମନୋରମାଠାରେ ଗଭୀର ବିଶ୍ୱାସର ଆନ୍ତରିକତାରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇ ଯାଇଛି । —"ଆଉ ତାଙ୍କର ସେହି ବିଶ୍ୱାସ ଭିତରେ ସ୍ୱପ୍ନ ଓ ବାସ୍ତବ, ସତ୍ୟ ଓ ମିଥ୍ୟା, ଚିନ୍ତା ଓ ଅନୁଭୂତି ସବୁ ମିଶି ଏକାକାର ହୋଇଗଲା । ତା'ର ଭିତରେ ସେ ଅନୁଭବ କଲେ ମାତାଜୀର ସେଇ ସ୍ୱପ୍ନର ବ୍ରଜଗୋପାଳର ସନ୍ତାନଟିକୁ,

ଯେପରି ସେ ନିଜେଇ ଧାରଣା କରି ନେଇଛନ୍ତି । ଆଉ ଅନୁଭବ ବି କରୁଛନ୍ତି—ସେଇ ନୂତନ ପ୍ରକଟ ସମ୍ଭାବନାର ମହାନନ୍ଦମୟ ଗୁରୁ ଗୃହର ବେଦନା"; । ତେଣୁ ମନୋରମା ସାଧାରଣ ସ୍ତ୍ରୀଲୋକ ପରି ପ୍ରସବବେଦନାରେ ଅସ୍ଥିର ('ମନୋରମା ପ୍ରସବବେଦନାରେ ଅସ୍ଥିର ହୋଇ ଉଠିଲେ—ଅଣନିଶ୍ୱାସୀ ହୋଇପଡ଼ିଲେ, ହାତ ଗୋଡ଼ ଛାଟିଲେ ।') କିନ୍ତୁ ଏ ଜନ୍ମ ସାଧାରଣ ଜନ୍ମ ନୁହେଁ; ଏ 'ଅପ୍ରକଟ ଆନନ୍ଦ-ଘନ ମୂର୍ତ୍ତିର ବୀଜସତ୍ତା', 'ନିବିଡ଼ ଘନ ଉଦାର ମହାନନ୍ଦମୟ ସୃଜନଶୀଳ ଅନ୍ଧକାରର ଆଲୋଡ଼ନ ଭିତରେ ଏକ ନୂତନ ସୃଷ୍ଟି,' ଓ ଏହାର ଆଶ୍ୱାସନା 'ମେଘମୁକ୍ତ ସକାଳର ସତେଜ ସଜୀବ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣକାନ୍ତି ସୂର୍ଯ୍ୟାଲୋକର ଅକୁଣ୍ଠ ଆଶ୍ୱାସନା ପରି' । ସଂଗଠନ ଦିଗରୁ 'ଅସ୍ତସୂର୍ଯ୍ୟର ରଙ୍ଗ' ବୋଧହୁଏ ସଙ୍କଳନର ସବୁଠାରୁ ଜଟିଳ ଗଳ୍ପ । କିନ୍ତୁ ମନୋରମାର ମାନସିକ ଅନୁଭବକୁ ତୀର୍ଥବାସୀବାବୁ ବା ଫେଲିକ୍‌ସ୍ ଦାସର ଅନୁଭୂତି ସହିତ ତୁଳନା କରିଯାଇପାରେ । ବସ୍ତୁତଃ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସମାନ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ଓ ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅନୁଭୂତିର ବାହ୍ୟ ପରିବେଶକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଏକ ଗଭୀରତର ବ୍ୟଞ୍ଜନାର ସ୍ପର୍ଶ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଯାଇପାରେ ।

ସଙ୍କଳନର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଗଳ୍ପ, ଯେପରି 'ବହ୍ୱାରମ୍ଭେ', 'ଅନ୍ୟରୂପ-ରୂପାନ୍ତର' ବା 'ଶେଷ ସନ୍ଧ୍ୟାର ପ୍ରଳାପ' ପ୍ରଭୃତିରେ ମଧ୍ୟ ସେହି ଏକପ୍ରକାର ଅନୁଭୂତିର ସୂଚନା । 'ବହ୍ୱାରମ୍ଭେ'ରେ ରାମଶଙ୍କରବାବୁଙ୍କର 'ସ୍ଖଳନ' ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହୁଏତ ସ୍ଖଳନ, ଅର୍ଥାତ୍ ଯାହା ସାମାଜିକ ଓ ଯେଉଁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାଙ୍କର 'ଚରିତ୍ର' ନଷ୍ଟ ହୋଇଗଲା ବୋଲି ତାଙ୍କର ସହକର୍ମୀମାନେ ଆନନ୍ଦିତ । କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ସ୍ଖଳନ ନୁହେଁ । ଏ ଏକ ନିଷ୍କ୍ରମଣ, ଗତାନୁଗତିକ ସାମାଜିକ ଓ ପାରିବାରିକ ଜୀବନରୁ ଉଦ୍ଧାର ପାଇବାର ଉପାୟ—ଯାହା ସଙ୍କୁଚିତ ଓ ସୀମିତ ସେଥିରୁ ମୁକ୍ତି ପାଇ ଏକ ବିଶାଳ, ପରିବ୍ୟାପ୍ତ କ୍ଷେତ୍ରର ଅନୁଭବ । ତେଣୁ କେଶ କେବଳ କେଶ ନୁହେଁ··· "ଏ ଯେପରି ଅନାଦି କାଳର ତିମିରପୁଞ୍ଜିତ ରହସ୍ୟ ରୋମାଞ୍ଚର ଘନୀଭୂତ ମାୟା ! କିମ୍ବା ଏ ଯେପରି ଅଶେଷ ବୃଷ୍ଟିଜଳ-ଭାରନ୍ୟୁତା ଘନଘୋର ଆଷାଢ଼ ମେଘର ପୁଞ୍ଜୀକୃତ ଅଞ୍ଜନବର୍ଣ୍ଣ !" ପରିଣାମରେ ଯାହା ଅସୁନ୍ଦର ତାହା ସୁନ୍ଦର ହୋଇଛି, ଯାହା ଗତାନୁଗତିକ ଓ ବିରକ୍ତିକର ତାହା ଚିରପୂତ ଆନନ୍ଦର ରସରେ ସିକ୍ତ ହୋଇଛି,—"ରାମଶଙ୍କରବାବୁ ସ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ଆଡ଼କୁ ଚାହିଁଲେ । ଏଇ ସୁନ୍ଦର ଜହ୍ନର କଅଁଳ ଆଲୁଅରେ ସୁନ୍ଦର କେତେ କଅଁଳ

ଦିଶୁଛି, ସତେ ଯେମିତି ତାଙ୍କର ବୋଝ ଆଉ ଟେହ୍ଲୀ ହିଁ ଅଛି । ·ରାମଶଙ୍କରବାବୁ ବାତ୍ସଲ୍ୟବିହ୍ୱଳତାରେ ହସି ଉଠିଲେ ।" ସେହିପରି 'ଅନ୍ୟରୂପ-ରୂପାନ୍ତର'ରେ ସହରର କ୍ଷୁଦ୍ର, ତୁଚ୍ଛ ଓ ପ୍ରାଣହୀନ ପରିବେଶରେ ଡା. ଗୋକୁଳାନନ୍ଦ ଏକ ବିରକ୍ତିକର ଜୀବନହୀନତାରେ ପୀଡ଼ିତ—"ରାଗରେ, ହତାଶାରେ, ବିରକ୍ତିରେ, ଘୃଣାରେ, ଅଭିମାନରେ ସେ ସହରକୁ ପଛ କରି ବସିଲେ । ଏ ସହରଟାର ତାଙ୍କ ଲାଗି ଆଉ କିଛି ଆକର୍ଷଣ ନାହିଁ । ଏହି ରାକ୍ଷସ-ସହର ତାର କୋଇଲା ଧୂଆଁ ନିଃଶ୍ୱାସରେ ତାର ଆବର୍ଜନାକୁଣ୍ଡରେ ପଡ଼ି ଆଣ୍ଟୁପାଣ୍ଟୁ ହେଉଥାଉ ।" କିନ୍ତୁ ଏ କେବଳ ଗୋଟିଏ ଦିଗ । ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ 'ମାଧୁର୍ଯ୍ୟମୟୀ' କୃଷ୍ଣାର ଚିନ୍ତା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ କ୍ଷୁଦ୍ରତା ଓ ତୁଚ୍ଛତା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଜୀବନରେ ଆନନ୍ଦ ଓ ବିଶାଳତାର ସଞ୍ଚାର ହୋଇଛି ଓ ଯାହା ମୃତ ଓ ବିରକ୍ତିକର ସେଥିରେ ପ୍ରାଣର ଗୌରବ ଓ ଉତ୍ତେଜନା ଆସିଛି । —"ସେହି ଥିଲା ପ୍ରାଣପ୍ରଦାୟିନୀ ଅରୁଣାଲୋକ । ପ୍ରତିଟି ସନ୍ଧ୍ୟାର ତାରା ଥିଲା ସିଏ—ପ୍ରତିଟି ରାତିର ଚନ୍ଦ୍ରମା । ସେ ଥିଲା ବର୍ଷାଋତୁର ମେଘ—ଶୀତ ଋତୁର ଶୀତ—ବସନ୍ତର ମଧୁ—ଆଉ ଶରତ୍‌ର ଶୁଭ୍ର ସତେଜ ସକାଳମାନ ।" ତେଣୁ ଡା. ଗୋକୁଳାନନ୍ଦଙ୍କର ଅନୁଭୂତିର ଏ ନୂତନ ସ୍ତର, ଯେଉଁଠି ସେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ନିଜଠାରେ ନିମଜ୍ଜିତ, ହୁଏତ ଶିଶୁସୁଲଭ ଉତ୍ତେଜନାରେ ଉଚ୍ଚକିତ ('ମତେ ଏବେ ଦଉ ଦେ, ବୋକ ଦେ, କୋଳଭିତରେ ଜାକିରଖ । ମୁଁ ଆଉ ବାହାରକୁ ଯିବି ନାହିଁ । ବାହାରେ ଖାଲି ମାଳ ମାଳ ଡାହାଣୀ ଲୋ ମା'—ମାଳ ମାଳ ଚିରୁଗୁଣୀ'), ବା ମୁକ୍ତ ପକ୍ଷୀ ପରି ସେ ଦୂର ଆକାଶର ଆନନ୍ଦକୁ ଉଡ଼ିଯିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି,—"ଯାରେ ଚଢ଼େଇ ଯା—ଯା ଉଡ଼ିଯା । ଆହୁରି ଦୂର ଆକାଶକୁ ଉଡ଼ିଯା । ଯା—ଯା ଉଡ଼ିଯା । ମେଘ ଘରକୁ ଯା—ସୂର୍ଯ୍ୟଲୋକକୁ ଯା—ଚନ୍ଦ୍ରଲୋକକୁ ଯା—ନକ୍ଷତ୍ର ରାଇଜକୁ ଯା ।" ପରିଣାମରେ ସେ ଯେତେବେଳେ ସହରକୁ ପୁଣି ଫେରିଆସିଛନ୍ତି, ଏ ସହର ପୂର୍ବର ସହର ନୁହେଁ, ଯଦିଓ ସାଙ୍ଗବାଲାଙ୍କପାଇଁ ଏ ପୂର୍ବର ସହର । ଡା. ଗୋକୁଳାନନ୍ଦଙ୍କ ପାଇଁ ଏ 'ସ୍ୱପ୍ନାଶିଞ୍ଚଳ', 'ପୁଷ୍ପାଜ୍ଞିତ', ଓ ଅନାଗତ, ଅପରିଚିତ ପାଇଁ ଯଥାର୍ଥ ପରିବେଶ । ଏହି ଅନାଗତ, ଅପରିଚିତର ଅନୁଭବ, ଯାହା କୁତ୍ସିତକୁ ସୁନ୍ଦର କରେ ବା କ୍ଷୁଦ୍ରକୁ ଗୌରବାନ୍ୱିତ, କରେ 'ଶେଷ ସନ୍ଧ୍ୟାର ପ୍ରଳାପ'ରେ ଅଧିକତର ସ୍ପଷ୍ଟ । ଗଳ୍ପର ସଙ୍ଗଠନରେ ହୁଏତ କୁବୁଜା-କୃଷ୍ଣ ବା ପିଙ୍ଗଳା-ବୁଦ୍ଧଦେବଙ୍କର ସୂଚନା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ହେବ । କିନ୍ତୁ ସେଥି ସହିତ ଦୁଇଟି ସ୍ତର—ଗୋଟିଏ ସ୍ଥୂଳ,

ଶାରୀରିକ ଜୀବନର ପରିବେଶ, ଓ ଅନ୍ୟଟି ସୂକ୍ଷ୍ମ ମାନସିକ ସ୍ଥିତି—ସଙ୍ଗଠନରେ ପାଖାପାଖି, ପରସ୍ପରର ସହଯୋଗିତାରେ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ତେଣୁ ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଦେହର ସମ୍ଭୋଗ ('ତାଡ଼ି ପିଇଥିବ—କୁକୁଡ଼ା ଖାଇଥିବ । ରାତିଯାକ ମୋ ଧିଅରୁ ରକତ ଶୋଷିବ') ଓ ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ଅପରିଚିତ, ଅନାସ୍ୱାଦିତ ଅନୁଭୂତି ('ରାଧୂଆରେ, ସେ ଆଇଥେଲେ, ହେଇଟି ପରା ଘରଟାଯାକ ମହକୁଛି ! ମୋ ଧିହ ଶୁଙ୍ଘ୍ନୁ—ବାସୁଛି ! ଯା ଚୁଲିଯା—ଯା ଚୁଲିଯା—ଆଜି ମୋର କଣ ଦରକାର ଭଲ ?)' ।

ତେଣୁ 'ଅନ୍ୟରୂପ-ରୂପାନ୍ତର' ସଙ୍କଳନର ଗଳ୍ପଗୁଡ଼ିକ ପରସ୍ପର ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ, ଓ ଶାରୀରିକ ପରିବେଶର ବିଭିନ୍ନତା ଅତିକ୍ରମ କରି ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ମାନସିକ ଅନୁଭବର ଏକକତା ଏହି ସଙ୍କଳନର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ । ଅର୍ଥାତ୍, ସଙ୍କଳନରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିବା ସାମଗ୍ରିକ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭବର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତର ରହିଛି ଓ ଏହି ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତର ସଂପର୍କରେ ସଚେତନତା ଓ ପୁଣି ନିମ୍ନତର ସ୍ତରରୁ ଉଚ୍ଚତର ସ୍ତରକୁ ଆରୋହଣ କରିବାର ସାବଲୀଳତା ଓ ପରିଶେଷରେ ଏକ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି-ସମ୍ପନ୍ନ ଜୀବନବୋଧର ପ୍ରତିଷ୍ଠାରେ ଏହି ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ନିହିତ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଗଳ୍ପଗୁଡ଼ିକର ଗୋଟିଏ ସାଙ୍ଗଠନିକ ଶୃଙ୍ଖଳା ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଇପାରେ । ସେ ହେଉଛି ହାସ୍ୟରସ ବା ହ୍ୟୁମର୍ । କିନ୍ତୁ ଏ ସାଧାରଣ ଅର୍ଥରେ ହାସ୍ୟରସ ନୁହେଁ; ଅର୍ଥାତ୍ ପାଠକକୁ କ୍ଷଣିକ ଆମୋଦ ଦେବାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏ ଗଳ୍ପଗୁଡ଼ିକରେ ନାହିଁ । ଏ ହାସ୍ୟରସ ଫକୀରମୋହନ ବା ଗୋପୀନାଥଙ୍କର ହାସ୍ୟରସ ପରି, ଯାହା କି ଭାଷାର ବିଚିତ୍ର ଶକ୍ତି ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ଓ ଯାହା କି ଗଳ୍ପଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିବା ଜୀବନପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଅଂଶ; ଯାହା ଫଳରେ ନାୟକ ନିଜ ଅନୁଭୂତି ସହିତ ଜଡ଼ିତ; ପୁଣି ନିଜର ଅନୁଭୂତିଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ ନିରପେକ୍ଷଭାବରେ ନିଜକୁ ଦେଖିବାପାଇଁ କ୍ଷମତା ଲାଭ କରେ ଓ ଯେଉଁ ସ୍ତରରେ ପାଠକ ସହିତ ତାର ସମାନୁଭୂତି ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୁଏ । 'ଅନ୍ୟରୂପ-ରୂପାନ୍ତର'ର ଏହା ହିଁ ପ୍ରଧାନ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ; ଏହାର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି, ଜ୍ଞାନ ଓ ଗଭୀର ଜୀବନବୋଧ, ଯାହାକୁ profundity କୁହାଯାଏ, ଓଡ଼ିଆ ଗଳ୍ପରେ ବିରଳ କହିଲେ ଚଳେ, ଓ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ସଙ୍କଳନ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟତମ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଗ୍ରନ୍ଥ ଓ ନୀଳମଣିବାବୁ ଅନ୍ୟତମ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଗଳ୍ପକାର ।



'ଅନ୍ୟରୂପ ରୂପାନ୍ତର'—ମହାପାତ୍ର ନୀଳମଣି ସାହୁ, ୧୯୭୫

ଶିବ ସଂଗମ : ଆଲୋଚନା

'ଶିବ ସଂଗମ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କବିତା' ଶ୍ରୀ ପ୍ରହରାଜ ସତ୍ୟନାରାୟଣ ନନ୍ଦଙ୍କର ତୃତୀୟ କବିତା-ପୁସ୍ତକ । ଏହା ପୂର୍ବରୁ ତାଙ୍କର ୧୯୬୮ରେ 'ନୀଳ ହଂସର ଜ୍ୱାଳା' ଓ ୧୯୭୧ରେ 'ଅଧଃପତନର ଛନ୍ଦ' ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା ଓ ଏହି ଦୁଇଟି ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ସମୁଦାୟ ପ୍ରାୟ ୮୦ଟି କବିତା ସଂକଳିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି କବିତାଗୁଡ଼ିକ ୧୯୬୦ ମସିହା ପରେ କ୍ରମଶଃ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ଲେଖା-ଯାଇଛି ବୋଲି ଶ୍ରୀ ନନ୍ଦ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି; ଅର୍ଥାତ୍ କବିଙ୍କର କାବ୍ୟ-ଚେତନାର ଅଭିବୃଦ୍ଧିର କାଳ ଗତ ୧୫ ବର୍ଷ ବୋଲି ମୋଟାମୋଟି ଧରିଯାଇପାରେ । ଏହି ୧୫ ବର୍ଷ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ଇତିହାସରେ ଏକ ନୂତନ ଓ ଯୁଗାନ୍ତକାରୀ ସମୟ, କାରଣ ଷଷ୍ଠ ଦଶକରେ ଗୁରୁପ୍ରସାଦ, ଭାନୁଜୀ ଓ ସଚି ରାଉତରାଙ୍କ କବିତାମାଧ୍ୟମରେ ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ଯେଉଁ ଗୁଣାତ୍ମକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହେଲା, ସପ୍ତମ ଓ ଅଷ୍ଟମ ଦଶକରେ ତାହା ସ୍ୱକୀୟ ଗୌରବରେ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇପାରିଛି । ଏ କେବଳ ଏହି ସମୟର ବିଶିଷ୍ଟ କବି ରମାକାନ୍ତ ବା ସୀତାକାନ୍ତଙ୍କର କାବ୍ୟ-ପରିବେଶ ନୁହେଁ । ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବହୁ କବି ନିଜର କାବ୍ୟ-ନିଷ୍ଠା ଓ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନର ଶକ୍ତିକୁ ପୁଷ୍ଟ ଓ ସଂଜୀବିତ କରିଛନ୍ତି । ଶ୍ରୀ ନନ୍ଦ ଏହି କବିମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ଅନ୍ୟତମ । ସେ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ରୋତରୁ ଶକ୍ତି ଆହରଣ କରିଛନ୍ତି, ପୁଣି ନିଜର ଶକ୍ତିର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ଏହାକୁ ଅଧିକତର ଶକ୍ତିଶାଳୀ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର କବିତାରେ ନୂତନ ଉତ୍ତେଜିତ କାବ୍ୟ-ସ୍ୱର ଓ ମାର୍ଜିତ ବୁଦ୍ଧିର ପ୍ରଖରତା, ଉଭୟ ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

ଶ୍ରୀ ନନ୍ଦଙ୍କର କାବ୍ୟ-ଚେତନାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉନ୍ମେଷ ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ବହି 'ନୀଳହଂସର ଜ୍ୱାଳା'ରେ ପ୍ରଥମ କବିତାରେ ହିଁ ସ୍ପଷ୍ଟ । କବିତାଟି ହେଉଛି

'ଚଠିର ଚଢ଼େଇ ତୁମ' ଓ ଏହା ପ୍ରେମ-କବିତା । ଅତୀତର ପ୍ରେମ ଚିଠିର ମାଧ୍ୟମରେ କବିଙ୍କ ପାଖକୁ ଫେରିଆସିଛି ଓ ସାମୟିକ ଭାବରେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା କବିଙ୍କର ବର୍ତ୍ତମାନ ଜୀବନକୁ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ରସାଣିତ କରିଛି । କବିତାରେ ଅନେକଗୁଡ଼ିଏ ସ୍ତର । ପ୍ରଥମତଃ କାର୍ଯ୍ୟର ସୂଚନା—ଚିଠି ଆସିଛି, ଓ ଏହି ଚିଠି ଆସିବା ଚଢ଼େଇର ଚିତ୍ରକଳ୍ପରେ ପ୍ରକାଶିତ । ('ଚିଠିର ଚଢ଼େଇ ତୁମ ପାର ହୋଇ ଅନେକ ଆକାଶ / ମୋ ଆଖି ଅଗଣା ତଳେ ଅଗ୍ନିକ ବସି ରହେ ଆସି'..... 'ଆଜ ତୁମେ ଚିଠି ହଅ—ଉଡ଼ିଆସେ ଚିଠିର ଚଢ଼େଇ')। ଦ୍ୱିତୀୟରେ ଚିଠିର ବିଷୟବସ୍ତୁ, ଯାହା କି ପ୍ରକୃତିର ସୂଚନାରେ ପ୍ରକାଶିତ— 'କଥା କହେ କେତେ କଥା ବଣୁଆ ନଈର' ଓ 'ଇନ୍ଦ୍ରଧନୁ ଫୋଟିନ ବା ଫୁଲ / ପଠାଇଲ ମୋ ପାଖକୁ' । ତୃତୀୟରେ ଚିଠିର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା—'ମୋ ମନ ମହମଦୀପ ଜଳିଯାଏ','ମୋ ସ୍ୱପ୍ନର ଶୀତଳ ସ୍ନାୟୁରେ···ଆଣିଥିଲି ସୁରଭିତ ଝଡ଼', ଓ 'ମୋ ମନ କି ଉଡ଼ିଯାଏ ତା ଡେଣାରେ ବସି ବସି ଦୂରେ' । ଚତୁର୍ଥରେ ଚିଠି ସଂଯୋଗର ମାଧ୍ୟମ, ଚିଠିର ସାହାଯ୍ୟରେ ଦୁଇଟି ଆବେଗ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଏକୀଭୂତ—'ତାପରେ ଖେଳିଲୁ ଆମେ ଫୁଲ ଆଉ ପ୍ରଜାପତି ସାଥେ । ··· ରାତିରେ ଦେଖିଲୁ ଜହ୍ନ କାଚକେନ୍ଦୁ ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାର ପ୍ରବାହ··।' ପରିଶେଷରେ ଏସବୁ କିଛି ନୁହେଁ, ମନର ଭ୍ରାନ୍ତି, ଚିଠିର ଉତ୍ତେଜନା କେବଳ ସାମୟିକ, କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ, ପରିଣାମ ହେଉଛି ବର୍ତ୍ତମାନର ନିଷ୍ଠୁରତା ଓ ହତାଶା—'ସେ କେଉଁ ନିଷ୍ଠୁର ହାତ ଭାଗ କଲା ଏପାଖ-ସେପାଖ' ଓ 'ଥକା ହୋଇ ବସି ରହେ ବସ୍ତୁତିର ପ୍ରବାଳ ଶେଯରେ' । ତେଣୁ କବିତାର ସଂଗଠନରେ ଦୁଇଟି ଦିଗ, ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଆନନ୍ଦର ଉନ୍ମୋଚନ, 'ବଣୁଆ ନଈ' ଓ 'ବସନ୍ତର ବଛଣା'ରୁ 'କାଚକେନ୍ଦୁ ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା' । ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ଜୀବନର ଅନୁଭବ ଓ ସମୟର ଚେତନା, 'ବସ୍ତୁହର ବାରନ୍ଦା'ରୁ 'ନିଷ୍ଠୁର ହାତ' । କବିତାର ଭାଷା, ସୂଚନା ଓ ଚିତ୍ରକଳ୍ପରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଅନୁଭୂତି; ଏ ଠିକ୍ ସଳି ରାଉତରାୟଙ୍କର 'ଚିଠି' ପରି ଓ 'ଚିଠି' ହିଁ ଏଠାରେ ଆଦର୍ଶ । କିନ୍ତୁ କବିତାର ଦ୍ୱିତୀୟ ଅନୁଭୂତିରେ 'ଚିଠି' ନୁହେଁ, ଗୁରୁପ୍ରସାଦଙ୍କର 'ଆଖିର କପୋତ ମୋର' ଆଦର୍ଶ ଓ ବୋଧହୁଏ ଏହିଠାରେ ହିଁ କବିତାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶକ୍ତିର ସୂଚନା ନିହିତ ।

ଆଗରୁ କହିଛି, 'ମାଳ ହଂସର ଜ୍ୱାଳା' ଶ୍ରୀ ନନ୍ଦଙ୍କର ପ୍ରଥମ କବିତା-ଗ୍ରନ୍ଥ । ଏଥିରେ ତାଙ୍କର ଅତି ତରୁଣ ବୟସର କବିତାଗୁଡ଼ିକ ସଂକଳିତ

ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ଏତେ ତରୁଣ ବୟସରେ ବି କବିଙ୍କର ଭାଷା ବ୍ୟବହାରରେ ଦକ୍ଷତା ଓ ଅନୁଭୂତିର ଆନ୍ତରିକତା ପାଠକକୁ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ କରେ । ଏହି କବିତା-ଗୁଡ଼ିକରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ପ୍ରେମ ଓ ପ୍ରକୃତି ପ୍ରଧାନ ଉପଜୀବ୍ୟ । ସିଧା ସରଳ ଭାବରେ କବି ପ୍ରେମ-କବିତା ଲେଖିଛନ୍ତି, ଯେଉଁଥିରେ ପ୍ରେମ-ଅନୁଭୂତିର ନିବିଡ଼ତା ଅଛି କିନ୍ତୁ ଜଟିଳତା ନାହିଁ, ଯେପରି 'ତୁମେ ମୁଁହେଁ ଏକା' ଓ 'ସାଧବ-ଝିଅ ପାଇଁ ଦୁଇଟି ଲିରିକ୍'; ଓ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ଯେ କୌଣସି ଉଚ୍ଚକୋଟିର ପ୍ରେମ-କବିତା ସହିତ ଏଗୁଡ଼ିକ ତୁଳନୀୟ । ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ କବିତାରେ କବି ପ୍ରକୃତିର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି ପ୍ରେମ ପରି ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବି ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ଏକ ସରଳ ଋଜୁତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଉଭୟ ପ୍ରେମ ଓ ପ୍ରକୃତିରେ ଜଟିଳ ଅନୁଭୂତିର ସଂଗଠନ ଏହି କବିତାଗୁଡ଼ିକର ପ୍ରଧାନ ବିଶେଷତ୍ୱ । ତରୁଣ ବୟସରେ ଆବେଗ ସହିତ ପରିଣତ ବୁଦ୍ଧି ଓ ଚେତନା ଏହି ଜଟିଳତାର ବିଭିନ୍ନ ଉପାଦାନ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରେମ-କବିତା ଭାବରେ 'ଗୋଧୂଳିର ଉଲ୍‌କା' ବା 'ନାଲିପାନ ବିବି', ପ୍ରକୃତି କବିତା ଭାବରେ 'ଆମ ଗାଆଁ' ବା 'ଆଷାଢ଼', ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ ଜୀବନ ଦର୍ଶନର ପ୍ରକାଶ ଭାବରେ 'ମୁଁ ୧୯୬୫' ବା 'ଦର୍ପଣ' କେତୋଟି ପ୍ରତିନିଧିସ୍ଥାନୀୟ ସଫଳ କବିତାର ଉଦାହରଣ । 'ଗୋଧୂଳିର ଉଲ୍‌କା'ର କିଛି ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଯାଇପାରେ । ପୂର୍ବର 'ଶିଠିର ଚଢ଼େଇ ତୁମ' ପରି ଏ ବି ପ୍ରେମର ସ୍ମୃତି-ଚାରଣ ('ମୁଦ୍ରିତ ସ୍ମୃତିର ଡେଣା ଖୋଲିବାକୁ ଇଚ୍ଛାହୁଏ') । ପ୍ରଥମତଃ ସ୍ମୃତିର ଶାନ୍ତ ସମାହିତ ଭାବ ଆଳସ୍ୟ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ—"ଶୋଇରହି ସମୟର ଶାମୁକା ଭିତରେ" । ଦ୍ୱିତୀୟରେ କର୍ମଚଞ୍ଚଳତା ଓ ଉତ୍ତେଜନାର ଆଭାସ—"ସେ ଯଦି ହଠାତ୍ ଆସେ ··ସେ ଯଦି ଅନ୍ଧାର ଦିଏ ତା ରକ୍ତର ଉଷ୍ଣତା ମିଶାଇ/ କେଶ ତାର ବାନ୍ଧିବସେ/ମୋତେ କହେ, ଖୋସିଦିଅ ଫୁଲ ।" ତୃତୀୟରେ ବାସ୍ତବତାର ଚେତନା ଯାହା ନାହିଁ ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରି-ନେବାର ଅନୁଭବ—"ମୁଁ ଆଉ ଲେଖୁନି କବିତା ··ମାଳ ତାର ଦୁଇ ହୃଦେ ଦେଖୁନାହିଁ ପ୍ରତିବିମ୍ବ/ବସନ୍ତ ବା ଶରତ୍ ଋତୁର···/ସେ ଏଠୁ ଅନେକ ଦୂର ।" ପରିଶେଷରେ ଏସବୁକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଅନ୍ୟ ଏକ ଅନୁଭବ, ଯେଉଁଠି ସ୍ମୃତି-ଚାରଣର ଜଂଜାଳ ନାହିଁ, ସ୍ମୃତିର ବଦଳରେ ଅନ୍ୟ ଏକ ନୂତନ ଆନନ୍ଦର ଅନୁଭୂତି ମୂର୍ତ୍ତ ଓ ସଚଳ; କିନ୍ତୁ ସ୍ମୃତିର ପରିବେଶ ନ ଥିଲେ ଏହି ଆନନ୍ଦର ଅନୁଭୂତି ହୁଏତ ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନ ଥାନ୍ତା,—"ଯେହେତୁ ସମୁଦ୍ର ନାହିଁ/ଏବଂ ନାହିଁ

ଚୈତ୍ରର ଜଂଜାଳ ତେଣୁ ଆଜ ଭଲ ଲାଗେ / ଆକାଶର ମୌନ ସମାରୋହ,/ ଭଲଲାଗେ ବାଦୁଡ଼ୀ ପକ୍ଷୀର ସ୍ୱର / ଗୋଧୂଳିର ଧୂସର ପ୍ରବାହ”। ‘ଗୋଧୂଳିର ଝଲକ୍‌ ଏକ ସୀମିତ ପରିବେଶର ପ୍ରେମ-କବିତା । କିନ୍ତୁ ଅନୁଭୂତିର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତର ଏଭଳି ସୀମିତ ପରିବେଶରେ ବି କବିତାକୁ ସମୃଦ୍ଧିବନ୍ତ କରି ପାରିଛି, ଓ ହୁଏତ ଏଭଳି କଥା ହିଁ ‘ନୀଳ ହଂସର ଜ୍ୱାଳା’ର ଅଧିକାଂଶ କବିତା ବିଷୟରେ କୁହାଯାଇପାରେ ।

‘ଅଧଃପତନର ଛନ୍ଦ’ ତିନିବର୍ଷ ପରର କବିତା-ସଂକଳନ । ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ କବିତା-ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଯେଉଁ କାବ୍ୟ-ଚେତନାର ସ୍ପଷ୍ଟ, ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଉନ୍ମେଷ ଆମେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଥିଲେ ଏଠାରେ ତାହା ଆହୁରି ପ୍ରସାରିତ ଓ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ସାଧାରଣଭାବରେ ସରଳ ପ୍ରେମ ଓ ପ୍ରକୃତିର କବିତା ଏ ସଂକଳନରେ ନାହିଁ । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ପ୍ରେମ, ପ୍ରକୃତି, ଜୀବନଦର୍ଶନ ସବୁ ମିଳିତ ହୋଇ କବିତାର ସଂଗଠନରେ ଅଧିକତର ଦୃଢ଼ତା ଓ କାବ୍ୟସ୍ୱରରେ ଅଧିକତର ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ଆସିଛି । ଗୋଟିଏ ଦୁଇଟି ଉଦାହରଣ ନିଆଯାଇପାରେ । ‘ଉପାଖ୍ୟାନ’ ଯେପରି; କବିତା ପ୍ରେମମୂଳକ ଅର୍ଥାତ୍‌ ପ୍ରେମିକା ପାଖକୁ ଚିଠି ଲେଖିବା ଛଳରେ କବି ନିଜର ପ୍ରେମଜନିତ ଦୁର୍ଗତିର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରୁଛନ୍ତି । ତେଣୁ କବିତାର ଆରମ୍ଭ ପ୍ରେମର ସୂଚନାରେ—“ଲିଭୁଚି ଲେଖିବି ତାକୁ—ରୋକଠୋକ କିଛିଗୋଟେ ଲେଖିଦେବି/ହିଁ କିମ୍ବା ନାହିଁ କରି ...” ଓ ଶେଷ ବି ସେଭଳି ସୂଚନାରେ—“ଲିଭୁଚି ଲେଖିବି ତାକୁ ରୋକଠୋକ ଲେଖିଦେବି/ହିଁ କିମ୍ବା ନାହିଁ କରି, କରିନା ପ୍ରଳାପ ..।” କିନ୍ତୁ କବିତାରେ ପ୍ରେମର ଅନୁଭୂତି ଏତେ ସରଳ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇନାହିଁ । ‘ପଦ୍ମ’ ଏଠାରେ ମୁଖ୍ୟ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଓ ପଦ୍ମର ବେଷ୍ଟନୀରେ ବିଭିନ୍ନ ଅନୁଭୂତି ଜଡ଼ିତ । ଆରମ୍ଭରୁ ପଦ୍ମର ଚିତ୍ରରେ ରହସ୍ୟ (“ଖୁବ୍‌ ଗୋଟେ ଲମ୍ବା ହ୍ରଦ-ପାଣି ତାର ମଚମଚ କଳା/ମଝିରେ ଏକଇ ପଦ୍ମ”...), ପରେ ପରେ ଆଧିଦୈବିକ ସୂଚନା—“ସେ ପଦ୍ମ ଗୋଳେଇ କେତେ/କେତୋଟି ପାଖୁଡ଼ା ତାର କି ଶୋଭା ପରମ”...“ସେ ପଦ୍ମର ଅଦ୍ଭୁତ ପାଖୁଡ଼ା” ଓ ପୁରାଣର ପରିବେଶ (“ଭାବିକି କାଳିନ୍ଦୀଜଳ ପୂରିଅଛି କୃଷ୍ଣର ମହିମା”) । ଏ ଗୋଟିଏ ଦିଗ । ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ଯନ୍ତ୍ରମନ୍ତ୍ରର ଭୟଙ୍କରତା (“ଓଂ ହ୍ରୀଂ କ୍ଲୀଂ ଶ୍ରୀଂ/ ଫଟଫଟ କବିତ ଜୀଳକ”) ଓ ମୃତ୍ୟୁର ସୂଚନା (“ମାଡ଼ିଆସେ କି ଦୁଷ୍ଟ କୁମ୍ଭୀର / ପିଠିରେ ତା ପଦ୍ମଫୁଲ...”) । ପରିଶେଷରେ ମୃତ୍ୟୁର ସ୍ପଷ୍ଟତା— ପ୍ରଥମେ ରୂପକଥାରେ

("ଆଣୁ ଏ ପାଣିକ ଗଲଲେ ବାପା"), ପରେ ବାସ୍ତବରେ, ନାଗଫାଶ ପର ("ଗ୍ଲାଡ଼ ଡେଇଁ ବେଳ ଗୃହପଟେ / ବାନ୍ଧଯାଏ କ ଦଉଡ଼ି, ହାତ ଅବା ଫାଶ")। ତେଣୁ କବଙ୍କର ପ୍ରେମର ଅନୁଭୂତିରେ ଉଭୟ ଜୀବନ ଆନନ୍ଦର ପରପୂର୍ଣ୍ଣତା ଓ ମୃତ୍ୟୁର ଶୀତଳତା ମିଶ୍ରିତ ଓ ଉଭୟ ମନୋଭାବ 'ପଦ୍ମ'ର ମୁଖ୍ୟ ଚିତ୍ରକଳ୍ପରେ ସଂଗଠିତ ହୋଇ ପ୍ରକାଶ ପାଇ ପାରଛୁ । ସେହିପର 'କାଳ ସ୍ୱପ୍ନ' ଅନ୍ୟ ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ । ଏଥିରେ ଜୀବନର ଜଂଜାଳ ଓ ମୃତ୍ୟୁର ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବିତା ସୂଚିତ । ମୁଖ୍ୟ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ 'ମାଛ' ପ୍ରକୃତିର ପରବେଶରୁ ଗୃହୀତ । ମାଛ ପାଣି ଭିତରେ ଖୁବ୍ ସହଜ ଓ ଚଂଚଳ, ପୁଣି ଖୁବ୍ ମୁକ୍ତ ବି । କନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଦିଗରୁ ତାର ଅବାଧ ସ୍ୱାଧୀନତା ନାନା ଭାବରେ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଥାଏ । ପାଣି ଭିତରେ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବଡ଼ ପ୍ରାଣୀମାନଙ୍କର ଭୟ ଅଛୁ, ଯେଉଁମାନଙ୍କର ସେ ଖାଦ୍ୟ । ପୁଣି ବାହାରୁ ସବୁବେଳେ ବନଶୀ ବା ଜାଲର ଭୟ ତ ରହିଛୁ । ତେଣୁ ନିଜକୁ ବଂଚେଇବାକୁ ମାଛକୁ ଖୁବ୍ ସାବଧାନରେ ଚଳପ୍ରଚଳ ହେବାକୁ ହୁଏ । କବିତାର ଆରମ୍ଭରୁ ହିଁ ଏହି ବିଭିନ୍ନ ଅନୁଭବସବୁ ସୂଚିତ—("ରାତି ରାତି କାଳ ସ୍ୱପ୍ନ ରାତି ରାତି ଅରଣା ମଇଁଷି/କ୍ରୁଦ୍ଧ ବେଗେ ଧାଇଁଆସେ, ନାଗଫାଶ, ଯମଫାଶ ଆଉ/କେତେ ଫାଶବଂଧନକୁ ଫାଙ୍କି ଦେଇ କ ଚଳଖ ମାଛ ପର ଏ ଜୀବନ ବୁଲେ ଡେଇଁ ଡେଇଁ ଜଳର ପାହାଚ")। ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ 'ଅରଣା ମଇଁଷି'ର ଆକ୍ରମଣ ଓ 'ନାଗଫାଶ' 'ଯମଫାଶ'ର ବଂଧନ; ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ଏ ସବୁରୁ ଖସିଯିବାରେ ମାଛର ବୁଦ୍ଧି, 'ଚଳଖ ମାଛ' ଓ ଶ୍ଲେଟ ପିଲର ଆନନ୍ଦ ('ଡେଇଁ ଡେଇଁ ଜଳର ପାହାଚ')। କନ୍ତୁ ଭୟ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଓ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ—"ଅକସ୍ମାତ୍ ମନେହୁଏ କଏ ଜଣେ ପିଠୁ ଧର ଆସେ/କା' ବରଷି ଖୋଲ ପାତି ଆଁ କର ହଲାଏ ବା ଜଭ !"··· ··"ରାତି ରାତି ବରାଟ କୁମ୍ଭୀର/ଜଳର ମଶାଣ ତଳୁ ଜୁଳୁଜୁଳୁ ମୋ ଆଖିମାନଙ୍କୁ ବାରମ୍ବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରେ···", ଓ ଜୀବନ ଉପରେ ପରପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ଏକାନ୍ତ ନଃସହାୟ ("ଗଣ୍ଠିକଣ ସହସ୍ର ଫାଶରେ/ନଜେ ମୁଁ ଝୁଲୁଛୁ ଆହା ରକ୍ତ ନାହିଁ ଯନ୍ତ୍ରଣା ବ ନାହିଁ/ଗୃହଦଗ ଅଂଧକାର ଶୂନଶାନ୍ କଛୁ ଦଶେ ନାହିଁ")। ଏ ମାଛର ଚିତ୍ର ନୁହେଁ, ଏ ନାୟକ ନଜେ, ଓ ଏ ପରସ୍ଥିତି ନଜର ପରସ୍ଥିତି । ତେଣୁ କବିତା ଆରମ୍ଭରେ ଯେଉଁ ମୁକ୍ତି ଓ ସ୍ୱାଧୀନତା ସମ୍ଭବ ବୋଲ ମନେହେଉଥିଲା, କବିତା ଶେଷକୁ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠେ ସେ ସମ୍ଭବ କ ? ତେଣୁ ପରଣାମରେ ସନ୍ଦେହ ଓ ଅନଶ୍ଚିତତା—"ମୁଁ ଭାବେ"··· "ଫାଙ୍କି ଦେଇ ମୁଁ ଚଳଖ ମାଛ ଭାବେ ପୁଣି ବୁଲଯିବ···" । 'ଅଧଃପତନର

ଛନ୍ଦ'ରୁ ଏହିପରି ଆହୁରି ଅନେକ ଉଦାହରଣ ଦିଆଯାଇପାରେ ଯେଉଁଠି କାବ୍ୟନିଷ୍ଠା ଓ କାବ୍ୟ-ସଂଗଠନ ଉଚ୍ଚକୋଟିର ଓ ଜୀବନ ପ୍ରତି କବିଙ୍କର ପରିଣତ ଦୃଷ୍ଟିଭଂଗୀ ପାଠକଙ୍କୁ ବିସ୍ମିତ କରେ । ଏ ଯେପରି ତରୁଣତର କବିତାର ଶୃଙ୍ଖଳା କ୍ରମଶଃ ଏକ ସ୍ଥୈର୍ଯ୍ୟ ଓ ସଂଯତ-ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନୁଭୂତିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇ ଆସୁଛି ।

ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ 'ଶବ ସଂଗମ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କବିତା'ର କବିତା-ଗୁଡ଼ିକୁ ବିଚାର କଲେ ପାଠକ ଏକ ଗଭୀରତର ଅନୁଭୂତି ପାଇଥାଏ । ଏହି ଅନୁଭୂତି ଅଧିକତର ପରିଣତ କାବ୍ୟ-ଦୃଷ୍ଟିଭଂଗୀ ଓ କାବ୍ୟ-ନିଷ୍ଠାରେ ନିହିତ, ଓ ଜୀବନ ପ୍ରତି ସଚେତନତା ଓ ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା ଏହି ଦୃଷ୍ଟିଭଂଗୀର ଅନ୍ୟତମ ଉପାଦାନ । 'ଶବ ସଂଗମ' ଏହି ସଂକଳନର ଦୀର୍ଘତମ କବିତା । ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ 'କାଳପୁରୁଷ' ପରେ ଯେଉଁ ଦୀର୍ଘ କବିତାର ଐତିହ୍ୟ ଗଢ଼ି-ଉଠିଛି ଏହା ସେଥିରେ ନୂତନତମ ସଂଯୋଜନ । 'ଯାତ୍ରା' ଏଥିରେ ମୁଖ୍ୟ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଯାହା କି ସମସ୍ତ କ୍ରମରେ ପ୍ରସାରିତ । ତେଣୁ ସମସ୍ତ ଚେତନା ଏଠାରେ ମୁଖ୍ୟ ଅନୁଭବ । କବିତାର ଶେଷକୁ ଯାତ୍ରାର ପରିସ୍ଥିତି, ଯାହା କି ଅନ୍ଧକାର ହତାଶାରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ,

ମୁଁ ଚାଲେ ଜଙ୍ଗଲ ରାସ୍ତା ଅଂଧକାର ସୁଡ଼ଙ୍ଗ ଭିତରେ
ସିଏ ମୋର ଆଗେ ଆଗେ ଗ୍ରୀଷ୍ମ ବର୍ଷା ଶୀତ ଋତୁ ନାହିଁ
ଜହ୍ନ ନାହିଁ ତାରା ନାହିଁ ଶବ୍ଦ ନାହିଁ ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ନାହିଁ
ସେ କୁଆଡ଼େ ହଜିଯାଏ ଅଂଧାରରେ ଦିଶେନାହିଁ ଛାଇ ।

ଏ ଏକ ଅନ୍ତହୀନ, ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଯାତ୍ରା ଓ ପରିବେଶ ନର୍କର ପରିବେଶ ପରି; ଏଥିରୁ ଉଦ୍ଧାର ନାହିଁ, କେବଳ ଯାତ୍ରା ହିଁ ଏକମାତ୍ର ସତ୍ୟ । ପରିଶେଷରେ ପୁରାଣର ରୂପକ, ସତୀଙ୍କୁ ବହନ କରି ମହାକାଳଙ୍କର ସେହି ମହାଶୋକର ନର୍ତ୍ତନ, ଭୟଙ୍କର ଯାତ୍ରା ("ତା ଶୀତଳ ଦେହ ମୋ କାନ୍ଧରେ ଝୁଲିପଡ଼େ/ମୋ ଦେହରେ ଛନ୍ଦିଯାଏ ହାଡ଼"...) । ସତୀ ଜୀବନ ଓ ଜୀବନର ଉର୍ବରତାର ପ୍ରତୀକ, ସେ ମୀରା, କସ୍ତୁରି, ଅବନ୍ତୀ ଓ ରୁକ୍ମଣୀ, ତାଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁରେ ଜୀବନର ଉର୍ବରତା ଧ୍ୱଂସ ପାଇଛି । ଏ କେବଳ ଅନୁର୍ବର ପୃଥିବୀ, ତେଣୁ ମୃତ୍ୟୁ ସମାନ ଓ ପରିବେଶରେ ମୃତ୍ୟୁର ସୂଚନା ("ମୋ ଚମ ତରଳିଯାଏ/ହାଡ଼ ମାଂସ ଜଳି ପୋଡ଼ି ଯାଏ / ଲାଲ

ନିଆଁ ଫଣା ତୋଳେ 'ହୃତ୍‌ହୃତ୍ ମୋର ଖପୁରରେ") । ଶବସଙ୍ଗମ ଏକ ତନ୍ତ୍ରସାଧନା, କିନ୍ତୁ ନାୟକ ପାଇଁ ଏହି ସାଧନା ଜୀବନପ୍ରଦାୟିନୀ ନୁହେଁ । ଏ କେବଳ ତାର ମୃତ୍ୟୁର ଅନୁଭବକୁ ଗଭୀରତର କରିଛି ଓ 'ଶବ ସଂଗମ' କବିତାରେ ଏହା ହିଁ ମୁଖ୍ୟ ଜୀବନ-ଅନୁଭୂତି । ତେଣୁ କେବଳ ଦୀର୍ଘତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନୁହେଁ, ଏହି ଗୁଣାତ୍ମକ ଅନୁଭୂତିର ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ଶବ ସଂଗମ', 'କାଳପୁରୁଷ', 'ବାଘ ଶିକାର', 'ମାଟି ମଣିଷ' ପରି ଦୀର୍ଘ କବିତାର ସମଗୋତ୍ରୀୟ ଓ ଆଧୁନିକ ଚେତନାର ବାହକ ।

'ଶବସଂଗମ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କବିତା'ର କବିତାଗୁଡ଼ିକ ପାଠକକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଆନନ୍ଦ ଦେବାକୁ ସକ୍ଷମ, ଏକଥା ଆଗରୁ କହିଛି । ବୋଧ ଓ ବୁଦ୍ଧିର ମିଳନରୁ ଏହି ଆନନ୍ଦ ଉତ୍ପନ୍ନ । ପୁଣି କବିଙ୍କର ଭାଷା ବ୍ୟବହାରରେ ଦକ୍ଷତା, ଶବ୍ଦକଳ୍ପର ଯଥାଯଥ ପ୍ରୟୋଗ ଓ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ କଳ୍ପନା କବିତାଗୁଡ଼ିକର ଉତ୍କର୍ଷତା ପାଇଁ ଅନେକ ପରିମାଣରେ ଦାୟୀ । ଆଶା, ଶ୍ରୀ ନନ୍ଦଙ୍କର କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ ପାଠକ-ମାନେ ଏକ ପରିଣତ କାବ୍ୟ-ମାନସର ପରିଚୟ ପାଇବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନୂତନ ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ପ୍ରସାରଣଶୀଳ ଶକ୍ତିର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସି ଆନନ୍ଦିତ ହେବେ ।



ଲିଭିସ୍ ଓ ସଂସ୍କୃତିତତ୍ତ୍ୱ

ଡକ୍ଟର ଲିଭିସ୍ କେମ୍ବ୍ରିଜ୍ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ପ୍ରବୀଣ ଅଧ୍ୟାପକ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନ ଶତାବ୍ଦୀର ଅନ୍ୟତମ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସାହିତ୍ୟ-ସମାଲୋଚକ । ଲିଭିସ୍ଙ୍କ ମତରେ ସାହିତ୍ୟ କୌଣସି ଗୋଷ୍ଠୀ ବା ଜାତିର ସାଂସ୍କୃତିକ ଜୀବନର ଏକ ଅଂଶ ମାତ୍ର । ତେଣୁ ତାଙ୍କ ସାହିତ୍ୟ ଆଲୋଚନାର ବିସ୍ତାରିତ ମତାମତ ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣର, ସଂସ୍କୃତି ଆଲୋଚନା ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି । ୧୯୩୦ ମସିହାରେ ଲିଭିସ୍ଙ୍କର ସଂସ୍କୃତି ଆଲୋଚନାମୂଳକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ପ୍ରବନ୍ଧ 'ଗଣ ସଭ୍ୟତା ଓ ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ସଂସ୍କୃତି' ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା । ୧୯୩୩ ମସିହାରେ ଡେନିସ୍ ଥମ୍ପସନ୍ଙ୍କ ସହିତ ମିଳିତ ଭାବରେ ତାଙ୍କର 'ସଂସ୍କୃତି ଓ ପରିବେଶ' ଗ୍ରନ୍ଥ ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା । ପରେ ନିଜର ତ୍ରୈମାସିକ ପତ୍ରିକା 'ସ୍କ୍ରୁଟିନି'ରେ ଲିଭିସ୍ ସଂସ୍କୃତି ଓ ସାହିତ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ବହୁ ପ୍ରବନ୍ଧ ଲେଖିଛନ୍ତି ଓ ଶ୍ରୀମତୀ ଲିଭିସ୍, ଥମ୍ପସନ୍ ଓ ଏଲ୍. ସି. ନାଇଟ୍ସ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କର ସାହିତ୍ୟ ଓ ସଂସ୍କୃତିମୂଳକ ବିଭିନ୍ନ ଗ୍ରନ୍ଥ ଲିଭିସ୍ଙ୍କର ସଂସ୍କୃତି-ତତ୍ତ୍ୱ ଦ୍ୱାରା ବିଭିନ୍ନ ଭାବରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ।

'ଗଣସଭ୍ୟତା ଓ ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ସଂସ୍କୃତି'ର ମୂଳ ପୃଷ୍ଠାଗୁଡ଼ିକରେ ହିଁ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସଂସ୍କୃତିର ତୁଳନାତ୍ମକ ଆଲୋଚନା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠିଛି । ଲିଭିସ୍ ଲେଖିଛନ୍ତି, "ଯେ କୌଣସି ସମୟରେ ହିଁ କେବଳ ଅଳ୍ପ କେତେକ ବ୍ୟକ୍ତି ସାହିତ୍ୟ ଓ କଳାର ଯଥାର୍ଥ ବିଚାର କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ଓ କେବଳ ଏହିମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ହିଁ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଓ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଆଲୋଚନା କରିବା ସମ୍ଭବପର । ନିଜର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବିଚାର ଓ ଆଲୋଚନାକୁ ନିଜ ନିଜର ସଚ୍ଚା ଓ ମୌଳିକ ଅନୁଭବ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିପାରୁଥିବା ଏହିପରି ଲୋକଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା କୌଣସି ସମାଜରେ ଖୁବ୍ ତୁଚ୍ଛ ନହେଲେ ବି, ଏମାନେ ଯେ ଏକ ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ଗୋଷ୍ଠୀ, ଏହା ନିଶ୍ଚିତ । ଏମାନେ ଦାନ୍ତେ, ସେକ୍ସପୀୟର, ଡନ୍, ବୋଦ୍‌ଲେୟାର ଓ ହାର୍ଡିଙ୍କ ପରି

ପ୍ରତିଭାଶାଳୀ ଲେଖକଙ୍କର ଗୁଣ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସେମାନଙ୍କର ନୂତନତମ ଉଦ୍ଭାବନା ଚିନ୍ତାଧାରାମାନଙ୍କୁ ଠିକ୍ ଠିକ୍ ଚିହ୍ନିବାରେ ଭୁଲ୍ କରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏହି ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ଗୋଷ୍ଠୀ ହିଁ ଯେକୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟରେ ଜାତିର ଏକମାତ୍ର ସଚେତନ ଅଂଶ । ଏହି କ୍ଷମତା କେବଳ ଏକ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଇସ୍ଥେଟିକ୍ ଅନୁଭବ ନୁହେଁ । ମଣିଷ ଜୀବନର ସର୍ବାଙ୍ଗୀନତା ପ୍ରତି ଏକ ସବଳ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଓ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରୁ ଆହରିତ ଅନୁଭବ ସହିତ ଏହି କ୍ଷମତା ଘନିଷ୍ଠ ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ । ଏହି ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ଗୋଷ୍ଠୀର ମାଧ୍ୟମରେ ଅତୀତର ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ମାନବ ଅଭିଜ୍ଞତା ପ୍ରସାରିତ ହୁଏ । ପୁଣି ଏମାନେ ହିଁ ଜାତିର ଐତିହ୍ୟର ଅମୂଲ୍ୟ ଓ ସହଜେ ନଷ୍ଟ ହୋଇଯିବା ପରି ଅନୁଭବକୁ ସଞ୍ଜୀବିତ କରି ରଖନ୍ତି । ଭୁଲରୁ ଠିକ୍କୁ ବାଛିବା, ତୁଚ୍ଛରୁ ମହତ୍ତ୍ୱକୁ ଅଲଗା କରିବା ଓ ଜୀବନର ଜଞ୍ଜାଳରେ କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁର ସନ୍ଧାନ କରିବା, ଏକ କଥାରେ ଯେ କୌଣସି ଯୁଗରେ ସୁନ୍ଦର ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଜୀବନକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିବାରେ ଯେଉଁ ବସ୍ତୁର ଓ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଆବଶ୍ୟକ, ସେହି ବସ୍ତୁର ଓ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଏହିମାନେ ହିଁ ସ୍ଥିର କରନ୍ତି । ଜାତିର ସୁନ୍ଦର, ସୂକ୍ଷ୍ମ ଓ ଗଭୀର ଜୀବନର ମୂଳ ଯେଉଁ ଭାଷା ଓ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ, ଏମାନେ ତା'ର ରକ୍ଷକ । ଏହି ଭାଷା ଓ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀର ଯଥାଯଥ ବ୍ୟବହାର ହିଁ 'ସଂସ୍କୃତି' ।"

କେତେକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସଂସ୍କୃତି ଆଲୋଚନାରେ ଏହା ଏକ ନୂଆ ଅବସ୍ଥା । ତଥାପି ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ମତର ପୂର୍ବସୂରି ଭାବରେ ଆର୍ନଲ୍ଡ ଓ କୋଲରିଜଙ୍କୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ କୋଲରିଜଙ୍କର ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ଗୋଷ୍ଠୀ ସମାଜର ଗୋଟିଏ ଶ୍ରେଣୀ, ବିଶେଷକରି ଗୋଟିଏ ଧର୍ମ-ସଂପ୍ରଦାୟ ପରି । ବିଜ୍ଞାନ ପ୍ରତି ଏମାନେ ଅଧିକ ଆଗ୍ରହଶୀଳ ଓ ସମାଜର ସର୍ବାଙ୍ଗୀନ ଉନ୍ନତି ଏମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ପୁଣି ଆର୍ନଲଡ୍ଙ୍କର ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ଗୋଷ୍ଠୀ ଠିକ୍ ଗୋଷ୍ଠୀ, ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ବା କୌଣସି ଶ୍ରେଣୀ ନୁହନ୍ତି । ସମାଜର ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀର ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କୁ ନେଇ ଏହା ଗଠିତ ଓ ଏମାନଙ୍କର ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ ହେଉଛି ଶ୍ରେଣୀଚେତନାର ଅଭାବ । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ଲିଭିସ୍ଙ୍କ ପାଇଁ ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ଗୋଷ୍ଠୀ ହେଉଛି ବିଶେଷ କରି ଏକ ସାହିତ୍ୟିକ ଗୋଷ୍ଠୀ । ଏମାନେ ଜାତିର ସାହିତ୍ୟିକ ଐତିହ୍ୟ ଓ ଭାଷାର ଶକ୍ତି, ଉତ୍କର୍ଷ ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ରଖନ୍ତି । ଲିଭିସ୍ଙ୍କ ମତର ମୌଳିକତା ସ୍ପଷ୍ଟ । ତାଙ୍କର ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ଗୋଷ୍ଠୀ ଏକ ସଂସ୍କୃତି-ଗୋଷ୍ଠୀ ଓ ଏହାର ସ୍ଥାନ ସଭ୍ୟତାର କେନ୍ଦ୍ରରେ ।

'ସଭ୍ୟତା' ଓ 'ସଂସ୍କୃତି' ଏହି ଦୁଇ ଶବ୍ଦର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପ୍ରଭେଦ ଦୃଷ୍ଟି-ରଖିବାକୁ ଲିଭସ୍ ସତର୍କ କରିଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମେ କୋଲରିଜ୍ ଏହି ପ୍ରଭେଦର ସୂଚନା ଦେଇଥିଲେ ଓ ସଂସ୍କୃତି ସଂପର୍କୀୟ ସବୁ ପ୍ରକାର ଆଲୋଚନା ଏହି ପ୍ରଭେଦ ଅନୁଭବରୁ ହିଁ ଆରମ୍ଭ । ସଭ୍ୟତାର ଅଗ୍ରଗତି ଓ ଏହାର ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ବ୍ୟକ୍ତି-ଜୀବନର ସୁଖ-ସ୍ୱାଚ୍ଛନ୍ଦ୍ୟ ସଂସ୍କୃତି ନୁହେଁ । 'ସଂସ୍କୃତି' ଏହି ଅବସ୍ଥାଠାରୁ ଏକ ଉନ୍ନତତର ଜୀବନଯାପନ ପ୍ରଣାଳୀର ଇଙ୍ଗିତ ଦିଏ । ବିଶେଷ କରି ଏହା ଏକ ମାନସିକ ପରିଚ୍ଛନ୍ନତା ଓ ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସବଳ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ନିହିତ । କୋଲ୍‌ରିଜ୍ ସମାଜର ସବୁ ଜ୍ଞାନୀ ଲୋକମାନଙ୍କୁ ଏକ ଜାତୀୟ ଚର୍ଚ୍ଚରେ ଏକତ୍ରିତ ହୋଇ ସଂସ୍କୃତିର ମାନ ଓ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସ୍ଥିର ରଖିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତାବ ଦେଇଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବରେ ଏ ପ୍ରସ୍ତାବ କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ହେବା ଖୁବ୍ ସମ୍ଭବ ନ ହେବାରୁ ପରେ ଆର୍ନଲ୍ଡ୍ 'ସଂସ୍କୃତି' ଓ 'ସମାଲୋଚନା'ର ତୁଳନାତ୍ମକ ଆଲୋଚନା ଆରମ୍ଭ କଲେ । ଲିଭସ୍ ଓ ତାଙ୍କର ଅଳ୍ପ ପୂର୍ବରୁ ଅଧ୍ୟାପକ ରିଚାର୍ଡ୍‌ସ୍ ଏହି ଆଲୋଚନାକୁ ବିସ୍ତାରିତ ଭାବରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି ଓ ଏହି ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଲିଭସ୍‌ଙ୍କର ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ଗୋଷ୍ଠୀର ଦାୟିତ୍ୱ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ବିଶେଷକରି ବର୍ତ୍ତମାନର ଶିଳ୍ପସଭ୍ୟତା ଓ ଏହାର ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ପ୍ରେସ, ବିଜ୍ଞାପନ, ଶସ୍ତା ଉପନ୍ୟାସ ବା ରେଡ଼ିଓ, ଟେଲିଭିଜନ୍ ଓ ସିନେମା ପ୍ରଭୃତି ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଅନୁଷ୍ଠାନମାନଙ୍କର କୁଫଳ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ସମାଜ-ଜୀବନରେ ବିସ୍ତୃତ କରିବାର କଥା । ଏସବୁର ସମ୍ମିଳିତ ପରିଣତି ଏପରି ଏକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଓ ଜୀବନପ୍ରଣାଳୀର ସୂଚନା ଦିଏ ଯାହାକି ଗଭୀର ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧରେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିବା 'ସଚେତନ' ବ୍ୟକ୍ତି ପକ୍ଷରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏ ଯେପରି ଏକ ସୁସ୍ଥ, ଆଲୋକିତ ଜୀବନ ପରିବର୍ତ୍ତେ ଏକ ଅସୁସ୍ଥ ଅନ୍ଧକାର ଜୀବନକୁ ବରିନେବା । ଶିଳ୍ପ-ସଭ୍ୟତାର ଏହି ସମସ୍ୟା ବୁଝିବା ପାଇଁ ଯଥାର୍ଥ-ବିଚାରକ୍ଷମ-ବ୍ୟକ୍ତି-ମାନସ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରୟୋଜନ । ଏହି ବ୍ୟକ୍ତିମାନସର ସୃଷ୍ଟି ଆଧୁନିକ କାଳର ସମ୍ବାଦପତ୍ର, ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର, ବେତାରଯନ୍ତ୍ର ବା ଗଣସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏ କେବଳ 'ସଂସ୍କୃତି' ବିଷୟରେ ସଚେତନ ସେହି ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ଗୋଷ୍ଠୀର ପ୍ରାଜ୍ଞ ସମାଲୋଚନା ଓ ଆଲୋଚନା ଦ୍ୱାରା ହିଁ ସମ୍ଭବ । କେବଳ ଯଥାର୍ଥ ଓ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ସାହିତ୍ୟ, ଶିକ୍ଷା ଓ ସମାଲୋଚନା ଦ୍ୱାରା ହିଁ ବର୍ତ୍ତମାନ ସଭ୍ୟତାର ପ୍ରଭାବ ସତ୍ତ୍ୱେ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ 'ସଂସ୍କୃତି'ର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଓ ମୌଳିକତା ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରହିପାରେ, ଅନ୍ୟଥା ନୁହେଁ ।

ବୋଧହୁଏ ଡ· ଏଇଚ୍. ଲରେନ୍ସଙ୍କ ପାଖରୁ ଲିଭସ୍ ତାଙ୍କର ସଂସ୍କୃତି ସମ୍ପର୍କୀୟ କେତେକ ମତାମତ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ପୁଣି ନିଜର ଗ୍ରନ୍ଥ 'ସଂସ୍କୃତି ଓ ପରିବେଶ'ରେ ସେ ଷ୍ଟ୍ରର୍ଟ୍ ଓ କବେଟ୍ଙ୍କ କଥା ବି କହିଛନ୍ତି । ସାଧାରଣଭାବରେ ସେ ପୁରାତନ ଇଂଲଣ୍ଡ ସହିତ ନୂତନ ଇଂଲଣ୍ଡର ତୁଳନା କରି ପୁରାତନ ଇଂଲଣ୍ଡକୁ ହିଁ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି । ଏହାର କାରଣ, ପୁରାତନ ଇଂଲଣ୍ଡ ମୁଖ୍ୟତଃ 'organic community' । 'organic' ଶବ୍ଦ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏଥିରୁ ଅନ୍ତତଃ ପୁରାତନ ଗ୍ରାମ୍ୟ ସଭ୍ୟତା ଓ ସେହି ସଭ୍ୟତାର ସ୍ୱାଭାବିକ ବୃଦ୍ଧି ଓ ସଂହତି ସୂଚିତ ହେଉଛି । ଆଧୁନିକ ଯନ୍ତ୍ର-ସଭ୍ୟତାର ଗୃହରେ ପୁରାତନ 'organic community' ଜୀବନ ଲୋପ ପାଇ ଯାଉଛି ଓ ପ୍ରାୟ ଲୋପ ପାଇଗଲାଣି । ଏହା ହିଁ ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳର ଇତିହାସର ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ଘଟଣା । ଏହା ପରିବର୍ତ୍ତେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ଉଠିଛି ସହର ଓ ସହରତଳିର ଯନ୍ତ୍ରପ୍ରଭାବିତ ଆଧୁନିକତା । ଲିଭସ୍ କହନ୍ତି—

"ଆଜିକାଲିକାର ଶ୍ରମିକ, କିରାନି ବା ଟେକ୍ନିସିଆନ କେବଳ ନିଜ ନିଜର ଅବସର ସମୟ ପାଇଁ ବଞ୍ଚିରହନ୍ତି । ଫଳରେ ଯେତେବେଳେ ଅବସର ଆସେ, ସେମାନେ ତାର ବ୍ୟବହାର ହିଁ କରି ପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ନିଜ ନିଜ କାର୍ଯ୍ୟର ମୂଲ୍ୟ ସେମାନଙ୍କ ପାଖରେ କିଛି ନାହିଁ । କାର୍ଯ୍ୟର ଉପଯୋଗିତା କେବଳ ଖାଦ୍ୟର ଯୋଗାଡ଼ କରିବା ପାଇଁ । ଫଳରେ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଅବସରର ବି କୌଣସି ମୂଲ୍ୟ ନାହିଁ । ସେମାନେ ଅବସରକୁ ସୃଷ୍ଟିମୂଳକ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ ।...ଆଧୁନିକ ନାଗରିକ ତାର ପ୍ରାତ୍ୟହିକ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ବସ୍ତୁ କେଉଁଠୁ କିପରି ଆସେ, ସେ ବିଷୟରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଜ୍ଞ । ପୁଣି ମଣିଷ ସୃଷ୍ଟିର ସମଗ୍ରତାରେ ତାର କାର୍ଯ୍ୟର ବିଶିଷ୍ଟତା ସେ ଠିକ୍ ଠିକ୍ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରେ ନାହିଁ । ସଂକ୍ଷେପରେ କହିଲେ—'ମୌଳିକ ଉତ୍ପାଦନ' ସହିତ ତାର ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ ଓ ସେ କେବଳ ପାରିଶ୍ରମିକ ନେବାରେ ବା ଲାଭ କରିବାରେ ହିଁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ରହେ ।"

କିନ୍ତୁ ନୂତନ ସହିତ ପୁରାତନର ଏ ତୁଳନା ବା ପୁରାତନorganic community ପ୍ରତି ଲିଭସ୍ଙ୍କର ଏ ସମର୍ଥନକୁ ଖୁବ୍ ସରଳଭାବରେ ଏକ ଜଟିଳ ସମସ୍ୟାର ସହଜ ସମାଧାନ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ଉଚିତ ହେବ ନାହିଁ । ଏ ବିଷୟରେ ଲିଭସ୍ ନିଜେ ସତର୍କ କରିଛନ୍ତି । ଆଜି ପଛକୁ ଫେରିଯିବା

ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କେବଳ ନୂତନ ସଭ୍ୟତାର ସୃଷ୍ଟିରେ ପୁରାତନ ଜୀବନର ସ୍ମୃତି, ବିଶେଷ କରି ପୁରାତନ ସଭ୍ୟତାର ଗୁଣଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରତି ଅବହିତ ରହିବାକୁ ହେବ । ବର୍ତ୍ତମାନ ସଭ୍ୟତାର କ୍ଷୟକାରୀ ପରିବେଶରେ ଏ ଅନୁଭୂତିର ଯଥେଷ୍ଟ ଉପଯୋଗିତା ରହିଛି । ଫଳରେ ଯଥାର୍ଥ ସାଧାରଣ ଶିକ୍ଷା ଓ ସାହିତ୍ୟଆଲୋଚନା ଦ୍ୱାରା ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଓ ଅଭିଜ୍ଞତା ମାର୍ଜିତ ଓ ପରିଚ୍ଛନ୍ନ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହି କ୍ଷୟକାରୀ କାରଣଗୁଡ଼ିକୁ ଅନେକ ପରିମାଣରେ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିବା ସମ୍ଭବ ହେବ ।

ଶିକ୍ଷକ ଓ ସମାଲୋଚକ ଭାବରେ ଲିଭିସ୍ ଆଜି ସୁପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ତାଙ୍କର ଛାତ୍ର ଓ ଶିଷ୍ୟମାନେ ପୃଥିବୀର ସବୁ ଅଞ୍ଚଳରେ ରହିଛନ୍ତି । ବର୍ତ୍ତମାନର ଶିଳ୍ପ-ସଭ୍ୟତା ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ସଙ୍କଟର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସଂସ୍କୃତିର ଆଲୋଚନା ଓ ସାହିତ୍ୟକୁ ନୂତନ ଭାବରେ ବିଚାର କରିବାରେ ଏମାନେ ହିଁ ଅଗ୍ରଣୀ । ଲିଭିସ୍‌ଙ୍କର ବହୁ ମତାମତକୁ ଅନ୍ୟମାନେ ଗ୍ରହଣ କରି ସେ ସବୁ ବିସ୍ତୃତ ଭାବରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ଓ କରୁଛନ୍ତି । ଲିଭିସ୍ ନିଜେ ବର୍ତ୍ତମାନ 'ଭଲ' ପ୍ରେସ ବା 'ଭଲ' ବହିର ସଂଜ୍ଞା ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରିବାରେ ଯତ୍ନବାନ୍ । 'ସଂସ୍କୃତି ଓ ପରିବେଶ', 'ଗଣସଭ୍ୟତା ଓ ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ସଂସ୍କୃତି' ପରି ତରୁଣ ବୟସର ରଚନାମାନଙ୍କଠାରୁ ତାଙ୍କର ଚିନ୍ତାଧାରା କ୍ରମଶଃ ଆହୁରି ଅଗ୍ରସର ଓ ପୁଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ବିଶେଷ କରି ଲରେନ୍‌ସ ଆଲୋଚନାରେ ସେ ଶିଳ୍ପୋତ୍ତର ଇଂରେଜ ସମାଜର ବହୁ ନୂତନ ଗୁଣ ବିଷୟରେ ଅବହିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ସେହିପରି ତାଙ୍କର ସଂସ୍କୃତିସମ୍ପନ୍ନ ସଂଖ୍ୟାଲଘୁ ଗୋଷ୍ଠୀର ଧାରଣାକୁ ଯେଉଁମାନେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସାମାଜିକ ଶ୍ରେଣୀ ସହିତ ଏକାଠି କରି ଦେଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କୁ ସେ ତୀବ୍ର ନିନ୍ଦା କରିଛନ୍ତି । ପୁଣି ମାର୍କ୍ସବାଦୀମାନଙ୍କର ସାହିତ୍ୟ ଓ ସଂସ୍କୃତି ସମ୍ପର୍କୀୟ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ସେ କେବେହେଲେ ସମର୍ଥନ କରି ନାହାନ୍ତି । ଏହି ସବୁ କାରଣ ଯୋଗୁଁ ଲିଭିସ୍‌ଙ୍କର ଶତ୍ରୁ ଓ ପ୍ରତିପକ୍ଷଙ୍କର ସଂଖ୍ୟା କମ୍ ନୁହେଁ । ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ଆଟଲାଣ୍ଟିକର ଉଭୟ ପାର୍ଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟମାନଙ୍କରେ ତାଙ୍କର ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନ କାଳରେ ପୃଥିବୀର ଯେତେ ସ୍ଥାନରେ ଚିନ୍ତାଶୀଳ ସଚେତନ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଗୋଷ୍ଠୀ ସାହିତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତି ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନାରତ, ସେମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଲିଭିସ୍ ଓ ସେ ୧୯୩୩ ପାଖରୁ ପ୍ରାୟ କୋଡ଼ିଏ ବର୍ଷକାଳ ସମ୍ପାଦନ କରିଥିବା 'ସ୍କୃଟିନି' ପତ୍ରିକାକୁ ଅବହେଳା କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।



ଏଜରା ପାଉଣ୍ଡ କବିତା

୧୯୫୮ ମସିହାର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ମନମୋହନ ପୁସ୍ତକାଳୟଦ୍ୱାରା ଇଂରାଜୀ କବି ଏଜରା ପାଉଣ୍ଡଙ୍କର ଅଳ୍ପ କେତୋଟି କବିତାର ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । ଅନୁବାଦ କରିଛନ୍ତି ଶ୍ରୀ ଜ୍ଞାନୀନ୍ଦ୍ର ବର୍ମା । ଏହାପୂର୍ବରୁ ଶ୍ରୀ ବର୍ମା ଏଲିଅଟ୍ ଓ ହ୍ୱିଟ୍‌ମାନ୍‌ଙ୍କର କେତେକ କବିତାର ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦ କରିଥିଲେ ଓ ମନମୋହନ ପୁସ୍ତକାଳୟଦ୍ୱାରା ସେଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା । ଦେଶ ଦେଶ ମଧ୍ୟରେ ଭାବର ଆଦାନ-ପ୍ରଦାନପାଇଁ ଅନୁବାଦର ଗୁରୁତ୍ୱ ସର୍ବ ସମୟରେ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇଛି । ତେଣୁ ଓଡ଼ିଆରେ ଏଲିୟଟ୍ ବା ପାଉଣ୍ଡଙ୍କ ପରି ବର୍ତ୍ତମାନକାଳର ବିଶିଷ୍ଟ କବିମାନଙ୍କର କବିତାର ଅନୁବାଦର ଉଦ୍ୟମ ପ୍ରଶଂସନୀୟ । କିନ୍ତୁ ଏ ଉଦ୍ୟମ ସ୍କୁଲ୍ ପିଲାର ଉଦ୍ୟମପରି ନ ହୋଇ ଯଥେଷ୍ଟ ନିପୁଣତା ଓ ଦକ୍ଷତା ସହକାରେ ହେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ ।

ଶ୍ରୀ ବର୍ମାଙ୍କର ଅନୁବାଦରେ ଏହି ନିପୁଣତା ଓ ଦକ୍ଷତାର ଅଭାବ ପ୍ରତି ପୃଷ୍ଠାରେ ପାଠକକୁ ବିବ୍ରତ କରେ । ଯେ କୌଣସି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଅନୁବାଦରେ 'ଅନୁବାଦ-ଚେତନା' ପାଠକ ମନରେ ଆଦୌ ରହେ ନାହିଁ । ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅନୁବାଦ ଯେ କେବଳ ମୂଳଲେଖାର ଭାବ ଯଥାଯଥ ଭାବରେ ପାଠକ ମନରେ ସଞ୍ଚାରିତ କରେ ତା' ନୁହେଁ, ଅନୁବାଦର ଭାଷାରେ ଅନୁବାଦଟି ଏକ ସୁଖପାଠ୍ୟ, ହୃଦୟଗ୍ରାହୀ ଓ ସର୍ବୋପରି ଏକ ମୌଳିକ, ନୂତନ ରଚନା ଭାବରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଏ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପାଉଣ୍ଡ ହିଁ ବର୍ତ୍ତମାନ ସମୟର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଅନୁବାଦକ । ସେ ପ୍ରାଚୀନ ଚୀନ, ରୋମ, ବା ଫ୍ରାନ୍‌ସର କବି ବା କବିତାମାନଙ୍କୁ ବା ସେମାନଙ୍କର ସାମାଜିକ, ନାଗରିକ ଓ କାବ୍ୟଗତ ପରିବେଶକୁ ଯେପରି ଭାବରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ସଭ୍ୟତାର ପରିଭାଷା ଓ ପରିବେଶରେ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଅଭିନବ ଓ ଅନବଦ୍ୟ । 'ମବରଲେ' କବିଙ୍କର ମୌଳିକ ରଚନା, 'ସେକ୍‌ସଟାସ୍ ପ୍ରପାର୍ଟିାସ' ଅନୁବାଦ । ଆପାତଦୃଷ୍ଟିରେ ଅନ୍ତତଃ ଏହା ହିଁ ମନେହେବ; କିନ୍ତୁ ଯଥାର୍ଥ

ବିଗ୍ଚର କଲେ 'ଉପାର୍ଟାସ୍' ମୌଳିକତାରେ 'ମବରଲେ'ଠାରୁ କୌଣସି ଗୁଣରେ ନ୍ୟୂନ ନୁହେଁ । ପୁଣି ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହା ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ କାବ୍ୟଗ୍ରନ୍ଥ । ଅନୁବାଦ ସମ୍ପର୍କରେ ଏଲିଯୁଟ୍ translucence ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଏହାର ଅର୍ଥ, ଅନୁବାଦ ଏକ ସ୍ୱଚ୍ଛ ଆବରଣପର ଓ ଏହି ଆବରଣମାଧ୍ୟମରେ ପାଠକ ମୂଳ ଲେଖାର ରୂପକଳ୍ପର ଅନୁଭୂତି ଓ ଗୁଣର ଆସ୍ୱାଦନା ପାଏ । ତା' ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ଅନୁବାଦ ଅନୁବାଦର ଭାଷାରେ ସ୍ୱୟଂ-ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ସେହି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସାହିତ୍ୟକୁ ସମୃଦ୍ଧ ଓ ସୌଷ୍ଠବମଣ୍ଡିତ କରିବା ଉଚିତ, ଏକଥା ସେ ସୂଚେଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହି ବିଗ୍ଚରରୁ ଏଜିଗ ପାଣ୍ଡିଙ୍କର କବିତାର ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦ ପଢ଼ିଲେ ହତାଶ ହେବାକୁ ହୁଏ । ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦରେ ମୂଳ ଲେଖାର ଅର୍ଥ କ୍ଳିଷ୍ଟ, ବିକୃତ ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଲୁପ୍ତ । ପୁଣି ଏହି ଅନୁବାଦଗୁଡ଼ିକ ଯେ କେତେ-ଦୂର ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାକୁ ସମୃଦ୍ଧିବନ୍ତ କରିବେ, ସେ ବିଷୟରେ ଘୋର ସନ୍ଦେହ ଆସେ ।

ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ଉଦାହରଣ ନିଆଯାଇପାରେ । 'ଶ୍ୱେତ ହରିଣ' ଗୋଟିଏ କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତା, ଇଂରାଜୀ White Stag କବିତାର ଅନୁବାଦ । ମୂଳ କବିତାଟି ହେଉଛି :

> "I ha' seen them, mid the clouds
> on the heather
> Lo ! they pause not for love nor for sorrow,
> Yet their eyes are as the eyes of a maid
> to her lover
> When the white heart breaks his cover
> And the white wind breaks the morn.
> "Tis the white stag, fame, were a—hunting,
> Bid the world's hounds come to horn !"

ଏହାର ଅନୁବାଦ ହେଲା :

> "ଶ୍ୱେତ ହରିଣର ଯୂଥ ଦେଖିଛି ମୁଁ ଶ୍ୟାମ ଗୁଳ୍ମ ମେଘର ଭିତରେ ।
> ଦେଖ ! ତା'ର ଏହି ଗତିଭଙ୍ଗ ପ୍ରେମ କମ୍ବା ଦୁଃଖ ପାଇଁ ନୁହେଁ,
> ତଥାପି ନୟନ ତା'ର ପ୍ରେମିକରେ ଗୁହିଁଥିବା ବାଳିକାର
> ନେତ୍ର ଭେଳ ଯଥା,

ଯେତେବେଳେ ଶ୍ୱେତ ମୃଗ ଗୋପନ ତା ସ୍ଥଳ ଛାଡ଼ି ହୁଅଇ ବାହାର
ଶ୍ୱେତ ସମୀରଣ ବହି ପୁହାଏ ପ୍ରଭାତ ।
ଏହି ସେହି ଶ୍ୱେତାଙ୍ଗ ହରିଣ ବଡ଼ାଏ ଯେ ମୃଗୟାର ଖ୍ୟାତି,
ପୃଥିବୀରେ ମୃଗୟୁଦଳର ଜନ୍ମ ଡାକିଆଣେ ।"

ଇଂରାଜୀ କବିତାର ଯୋଡ଼ିଏ ବିଭିନ୍ନ ଚିନ୍ତା ରହିଛି । ପ୍ରଥମ ପାଞ୍ଚ ଧାଡ଼ିରେ ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥ ଓ ଶେଷ ଦୁଇ ଧାଡ଼ିର ଆଉ ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥ । ପ୍ରଥମ ସୂଚନା ଶ୍ୱେତ ହରିଣ ସମ୍ପର୍କରେ । ବିଶେଷ କରି ଶ୍ୱେତ ହରିଣର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବା କବି ଉପରେ ଭାବରେ ହରିଣର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବା ତା'ର ଉପସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତ ହୋଇଛନ୍ତି । ତା'ର ଆବାସ ଗୁଳ୍ମାଚ୍ଛାଦିତ ଭୂମି ଓ ତା'ର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ କମନୀୟ, ଓ କିଛି ଅପାର୍ଥିବ ଚେତନାରେ ଜଡ଼ିତ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ white ଶବ୍ଦର ବାରମ୍ବାର ବ୍ୟବହାର ଲକ୍ଷଣୀୟ । ଶ୍ୱେତ ହରିଣ ପ୍ରତି କବିଙ୍କର ଏହି ମନୋଭାବର ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପ ତୃତୀୟ ଧାଡ଼ିରୁ ମିଳେ । ଏ ଠିକ୍ ପ୍ରେମିକପାଇଁ ପ୍ରେମିକାର ନୟନପରି ('as the eyes of a maid to her lover')—ସ୍ନେହ, ପ୍ରେମ, ଆନନ୍ଦ ଓ ଆଶ୍ୱାସନାରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହାହିଁ ହେଲା ପ୍ରଥମ ପାଞ୍ଚ ଧାଡ଼ିର ଅର୍ଥ । ଶ୍ୱେତ ହରିଣ, ତା'ର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, କବି ନିଜେ, ଓ ଶ୍ୱେତ ହରିଣ ସହିତ କବିଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ ବିଷୟରେ ପାଠକ ଅବହିତ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ଶେଷ ଦୁଇ ଧାଡ଼ିରେ ଅର୍ଥ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ । ଶ୍ୱେତ ହରିଣୀ, ତା'ର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, କମନୀୟତା ବା ତା' ପ୍ରତି କବିଙ୍କର ପ୍ରେମିକସୁଲଭ ମନୋଭାବ ଲୋପପାଇ ଏକ ଶିକାରୀସୁଲଭ ମାଂସାଶୀ ଦୃଷ୍ଟି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠିଛି । ପୁଣି କବିଙ୍କର ସମ୍ପର୍କ ଶ୍ୱେତ ହରିଣ ସହିତ ନୁହେଁ; ଖ୍ୟାତି ('Fame') ସହ । ଶ୍ୱେତ ହରିଣର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଓ ସୀମାବଦ୍ଧ ପରିବେଶରୁ ହଠାତ୍ ଏକ ସାଧାରଣ ଓ ବ୍ୟାପକତର କ୍ଷେତ୍ରକୁ କାବ୍ୟ ଆବେଗ ବିସ୍ତୃତ ହୋଇଯାଇଛି ଓ କବି ମଣିଷର ଏକ ଚିରନ୍ତନ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ସୂଚନା ଦେବା ସଙ୍ଗେ କବିତାକୁ ସମୃଦ୍ଧ ଓ ସବଳ କରିଛନ୍ତି । ଏହାହିଁ White Stag କବିତାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ । ଏହାର ଅର୍ଥ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଆକସ୍ମିକତା, ବିସ୍ମୟ ଓ ଆନନ୍ଦ ଓ ଦୁଇ ବିଭିନ୍ନ ଅର୍ଥକୁ ମିଳିତ କରି ରଖିବାରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଦୃଢ଼ତା ଯେ କୌଣସି ବିଦଗ୍ଧ ପାଠକ ପକ୍ଷରେ ଅବହିତ ହେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ବିଶେଷକରି ଅନୁବାଦକ ପକ୍ଷରେ ଏହା ଯଥେଷ୍ଟ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । କିନ୍ତୁ 'ଶ୍ୱେତ ହରିଣ' କବିତାରେ ଏହି ବୋଧଗମ୍ୟତାର ପରିଚୟ ନାହିଁ । 'As the eyes of a maid to her lover'ର ଅର୍ଥ ଓ 'ନୟନ

ତା'ର ପ୍ରେମିକର ଗୁନ୍ଥିଥିବା ବାଳକାର ନେତ୍ର ବେନ୍ନ ପଥା'ର ଅର୍ଥ ଏକ ନୁହେଁ । ପୁଣି ଶେଷ ଦୁଇ ଧାଡ଼ିର 'ମୃଗୟୁାର ଖ୍ୟାତି' ଓ ପୃଥିବୀରେ ତ ମୃଗୟୁଦଳର ଜନ୍ମ ଡାକଆଣେ ମୂଳ କବିତାରେ ନାହିଁ, ଅନୁବାଦକଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ—ଫଳରେ ମୂଳ ଇଂରାଜୀ କବିତାର ବିଶେଷତ୍ୱ ଓ ଗୌରବ ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଲୋପ ପାଇଯାଇଛି ।

'ଆଲକା' ଅନ୍ୟ ଗୋଟିଏ କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତା । ଇଂରାଜୀ Rangue Doc କବିତାର ଅନୁବାଦ । କବିତାର ପରିବେଶ ସଙ୍ଗୀତମୟ ଓ ଏହାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଓମରଖୈୟାମର ସ୍ୱର ଲକ୍ଷଣୀୟ । ମୂଳ କବିତାଟି ହେଉଛି—

"When the nightingale to his mate
Sings day-long and night late
My love and I keep state
In bower,
In flower,
Till the watchman on the tower
Cry,
Up ! Thou rascal, rise
I see the white
Light
And the night
Flies ."

ଏହାର ଅନୁବାଦ ହେଲା—

"ଦିବସର ପ୍ରତି କ୍ଷଣେ ଆଉ ପୁଣି ଯାମିନୀର ଘୋର ଯାମ ଯାଏ
ନାଇଟେଙ୍ଗଲ ବସି ଯେବେ ସାଥି ପାଶେ ସଙ୍ଗୀତ ଶୁଣାଏ
ହୃଦୟର ପ୍ରେମେ ମୋର ମୁଁ ବଞ୍ଚାଇଥାଏ
ନିକୁଞ୍ଜରେ
କୁସୁମର ପୁରେ
ପ୍ରହରୀ ଡାକିଲା ଯାଏ ଗମ୍ବୁଜ ଶିଖରେ
ବିଦୀର୍ଣ୍ଣ ଚିତ୍କାରେ
ଜାଗ ଜାଗ ! ରେ ପାଷଣ୍ଡ ଜାଗ
ଦେଖେ ମୁହିଁ ଆଲୋକର

ରୂପ ଶୁଭ୍ରତର
ଆଜ ଦେଖେ ଅନ୍ଧକାର
ଲଭିବାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ଲୀଳାଭାଗ ।"

ସାଧାରଣ ଭାବରେ ଦେଖିଲେ ମୂଳ କବିତାର ସଙ୍ଗୀତମୟତା, ସରଳତା ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ନାହିଁ । ପୁଣି 'My Love and I keep state'ର 'ହୃଦପୁର ପ୍ରେମେ ମୋର ମୁଁ ବଞ୍ଚାଇଥାଏ' ଭ୍ରମାତ୍ମକ ଅନୁବାଦ । 'My love'ର ଅର୍ଥ ପ୍ରେମିକା, ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ; ନିର୍ଜନ ପୁଷ୍ପବୀଥିରେ ପ୍ରେମିକାର ସୂଚନା କବିତାରେ ସ୍ପଷ୍ଟ । କିନ୍ତୁ ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦରେ ଅର୍ଥ ବୁଝିବାର ଅକ୍ଷମତା ଯୋଗୁଁ ଏହି ସୂଚନା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନଷ୍ଟ ହୋଇଯାଇଛି । ସେହିପରି 'Cry'ର ଅନୁବାଦ 'ବର୍ଣ୍ଣ ଝଙ୍କାର' ନୁହେଁ ଓ 'I see the white light/And the night flies' ପରି ଏକ ଚିତ୍ରମୂଳକ ସୁନ୍ଦର ଅନୁଭୂତିର 'ଦେଖେ ମୁହିଁ ଆଲୋକର ରୂପ ଶୁଭ୍ରତର / ଆଜ ଦେଖେ ଅନ୍ଧକାର ଲଭିବାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ଲୀଳା ଭାଗ' ଏକ ଅଦ୍ଭୁତ ବିକୃତ ଅନୁବାଦ ।

କେବଳ ଏହି ଯୋଡ଼ିଏ କବିତାରେ ନୁହେଁ, ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବହୁ ସ୍ଥଳରେ ଅନୁବାଦକ ଇଂରାଜୀ କବିତାର ଅର୍ଥ ଓ ପରିବେଶ ଯଥାର୍ଥ ଭାବରେ ବୁଝିବାକୁ ଅକ୍ଷମ ହୋଇଛନ୍ତି । ପୁଣି ଅଧିକାଂଶ ଅନୁବାଦରେ ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ମୌଳିକ ସ୍ୱାଭାବିକତା ପ୍ରାୟ ନାହିଁ । Tenzoneକୁ ଓଡ଼ିଆରେ 'ଉତ୍‌ପ୍ରେକ୍ଷା' (ପୃ. ୨୮) କରାଯାଇଛି । ଶ୍ରୀ ବିଷ୍ଣୁ ଦେ ଏହି କବିତାଟିର ବଙ୍ଗଳା ଅନୁବାଦ କରି Tenzone ନାମକୁ ହିଁ ରଖିଛନ୍ତି । ଏହା ହିଁ ଯଥାର୍ଥ । Tenzone ଶବ୍ଦଟି ଇଟାଲୀୟ ଓ ଏହା ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଜାତୀୟ କବିତାକୁ ବୁଝାଏ (ଫରାସୀ ଟ୍ରୁବାଡ଼ର କବିତାର ଏକ ବିଭାଗ) । ସେହିପରି ଇଂରାଜୀ 'garret'କୁ ଓଡ଼ିଆରେ 'ଚନ୍ଦ୍ରଶାଳା' କହିବା ଠିକ୍ ନୁହେଁ; ଯଦିଓ ଉଭୟର ଆକ୍ଷରିକ ଅର୍ଥ ସମାନ, ତଥାପି ଉଭୟର ସୂଚନା ଓ ବ୍ୟବହାର ବିଭିନ୍ନ । ପୁଣି Tenzone କବିତାକୁ ଠିକ୍ ଭାବରେ ବୁଝି ନପାରିବା ହେତୁ ଅନୁବାଦ ଆଉ ଯାହା ହେଉ ପଛେ ମୂଳଲେଖା ପ୍ରତି ବିଶ୍ୱସ୍ତ ହୋଇପାରି ନାହିଁ । ଇଂରାଜୀ,

"As a timorous wench from a centaur
(or a centurian)
Already they flee, howling in terror".

ଓଡ଼ିଆ ହେଉଛି, "ନରସିଂହଠାରୁ ଯଥା କୁଳଟାର ଜନ୍ମ
ଶତ ସୈନ୍ୟ ଅଧିପତି ଶକ୍ତିଧରଠାରୁ ଜନ୍ମିଅଛି ସ୍ତ୍ରୀରୁ ।···"

ଏ ଅନୁବାଦ ଭ୍ରମପ୍ରସୂତ; କାରଣ ମୂଳ ଲେଖାରେ 'ଜନ୍ମ'ର ସୂଚନା କେଉଁଠି ହେଲେ ନାହିଁ । ଗ୍ରୀକ୍ ପୁରାଣର ପାଶବିକ ଅଭ୍ୟାସର ସହିତ ଜଡ଼ିତ ଅଦ୍ଭୁତ ପ୍ରାଣୀ 'centaur' ହିନ୍ଦୁ ପୁରାଣର ଦଶ-ଅବତାରର ଏକ ଅବତାର 'ନରସିଂହ' ସହିତ ତୁଳିତ ହେବା ଅଯଥାର୍ଥ ଓ ଅନୁଚିତ । ସେହିପରି 'ଶତ-ସୈନ୍ୟର ଅଧିପତି' କହିଲେ ରୋମ ସାମ୍ରାଜ୍ୟର 'centurian'ର ସବୁ ଇତିହାସ ବୁଝାପଡ଼ିବ ନାହିଁ । ଶ୍ରୀ ବିଷ୍ଣୁ ଦେ ଏହାକୁ 'ମନସୁବାଦାର' କରିଛନ୍ତି ଓ ବୋଧହୁଏ ଏ ଅନୁବାଦକୁ ଗ୍ରହଣ କରିହେବ । ସେହି 'Tenzone' କବିତାରେ, 'Their virgin stupidity is untemptable'ର ଓଡ଼ିଆ ହେଉଛି, 'ଜନତାର ଅକର୍ଷିତ ନିର୍ବୋଧତା ଲଳନାବିହୀନ', ବା 'Do not set about to procure me an audience'ର ଓଡ଼ିଆ 'ଜବାବ ଦେବାର ଲାଗି ସଭାକୁ ନେବାରେ ମତେ ତମେ ନ କର ପ୍ରୟାସ'; ବା 'I met with my free kind upon the crags'ର ଓଡ଼ିଆ 'ବନ୍ଧୁରିତ ଶିଳା ଭୂମେ ସ୍ୱଇଚ୍ଛାରେ କରିଛି ମୁଁ ନିଜକୁ ଆବଦ୍ଧ'; ବା ଅନ୍ୟତ୍ର 'ଚନ୍ଦ୍ରଶାଳା'ରେ 'Dawn enters with little feet like a gilded Pavlova' (ପାଭଲୋଭା ରୁଷିଆର ବିଖ୍ୟାତ ବ୍ୟାଲେ ନର୍ତ୍ତକୀ)ର ଓଡ଼ିଆ 'ପ୍ରଭାତ ଆସଇ······ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣବେଶା ନର୍ତ୍ତକୀର ସମ,' ବା 'ମୋକ୍ଷାଭିଳାଷୀ'ରେ 'We shall get ourselves rather disliked'ର ଓଡ଼ିଆ, 'ନଚେତ୍ କରିବୁ ଆମେ ନିଜକୁ ଧିକ୍କାର', ବା ସେହି କବିତାରେ,

"Ah yes my songs let us resurrect
The very excellent term 'Rusticus'
Let us apply it in all its opprobrium
To those to whom it applies.
And you may decline to make them-immortal.
For we shall consider them and their state
In delicate
Opulent silence ."

ଏହାର ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦ ହେଉଛି,

"ହେ କବିତା, ନବଜନ୍ମ ଦିଅ ହେ ଆମକୁ
ଜନ୍ମାନ୍ତର ଯଥାର୍ଥତା ନାମ ।
....
ତାରେ ଅମରତା ଦାନେ ହୁଏତ ବା ରାଜଦେବନାହିଁ
ଯେହେତୁ ତା ସ୍ଥିତି ଆଉ ବ୍ୟାପ୍ତିର ବିସ୍ତୃତ
ଆମର ଦୁର୍ବଳ ମନେ
ଆଣିପାରେ ତୃପ୍ତ ମୀରବତା ।"

'Rusticus'ର ଅର୍ଥ 'ଜନ୍ମାନ୍ତର' ନୁହେଁ । ଏହା ଅଶିକ୍ଷିତ, ଗାଉଁଲି ଲୋକଙ୍କୁ ବୁଝାଏ । ପୁଣି ସ୍ଥିତି ଓ ବ୍ୟାପ୍ତିର ବିସ୍ତୃତ ସହିତ ଦୁର୍ବଳ ମନରେ ତୃପ୍ତ ମୀରବତା ଆଣିବା ମୂଳ କବିତାରେ କେଉଁଠି ହେଲେ ନାହିଁ । କବି ଏହିପରି ଲୋକମାନଙ୍କୁ ମୀରବରେ ଅବହେଳା କରିଯିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି, ଏହା ହିଁ ଅର୍ଥ ।

ଅନୂଦିତ କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ ଭ୍ରମପ୍ରମାଦ ପ୍ରଚୁର । ପ୍ରତି କବିତାରେ ଏହି ପ୍ରମାଦର ପରିଚୟ ମିଳେ । କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ଏହି ପ୍ରମାଦ ହୁଏତ ଅବହେଳା-ପ୍ରସୂତ । ସେ ଯାହାହେଉ, ଏପରି ଏକ କାର୍ଯ୍ୟରେ ପ୍ରତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଭ୍ରାନ୍ତ ଓ ଅନୁବାଦ କରିବାରେ ଅକ୍ଷମତା ବିରକ୍ତିକର ଓ ଅକ୍ଷମଣୀୟ । ବରଂ ଅନୁବାଦକ ଦୀର୍ଘକବିତାଗୁଡ଼ିକରେ କ୍ଷୁଦ୍ରକବିତାଠାରୁ ମୂଳଲେଖା ପ୍ରତି ଅଧିକତର ବିଶ୍ୱସ୍ତ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଇଂରାଜୀ କବିତାରେ ପାଉଣ୍ଡଙ୍କର କବିତାର ଯେଉଁ ସ୍ଥାନ ଓ ପ୍ରଭାବ, ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ତାଙ୍କର ଅନୁବାଦର ସେହି ସ୍ଥାନ ଓ ପ୍ରଭାବ ରହିବ—ଏ କଥା ସାହସର ସହିତ କହିହେବ ନାହିଁ । ଇଂରାଜୀ କବିତାର ଗୁଣ ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦରେ ନାହିଁ, ମୂଳଲେଖାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଅନୁବାଦରେ ଲୁପ୍ତ । 'ମୁଖବନ୍ଧ'ରେ ଏଲିୟଟ୍ ପାଉଣ୍ଡଙ୍କର କବିତାର ଅନୁବାଦ ଓଡ଼ିଆ କବିତାକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିବବୋଲି ଆଶା ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । ଆଶଙ୍କା ଏଲିୟଟ୍ଙ୍କର ଏହି ଆଶା ଆଶାରେ ହିଁ ରହିବ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଗତ ମାର୍ଚ୍ଚ ନଅ ତାରିଖ ରବିବାର 'ପ୍ରଜାତନ୍ତ୍ର'ରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିବା ଏକ ପ୍ରବନ୍ଧ ସ୍ମରଣ କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରବନ୍ଧକାର ଲେଖିଛନ୍ତି, '......ଏଲିୟଟ୍ ଓ ଏଜରା ପାଉଣ୍ଡଙ୍କ ଅନୁବାଦ ସମ୍ପର୍କରେ ଭାରତର କୌଣସି ଭାଷାରେ ଏ ଦୁଃସାଧ୍ୟ ସାଧନ ହୋଇ-

ପାରିନ । ଅଥଚ ସାମ୍ବାଦିକ ଶ୍ରୀ ଜ୍ଞାନେନ୍ଦ୍ର ବର୍ମାଙ୍କ ଅକ୍ଳାନ୍ତ ପରିଶ୍ରମରେ ଏହା ଅନୂଦିତ ହୋଇପାରିଛି ।......' ପୃଥିବୀରେ ବହୁ ଜୀବ ଅକ୍ଳାନ୍ତ ପରିଶ୍ରମ କରିପାରନ୍ତି ; କିନ୍ତୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଜୀବ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଲେଖକ ବା ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଅନୁବାଦକ ହୋଇପାରନ୍ତି ନାହିଁ । 'ଅକ୍ଳାନ୍ତ ପରିଶ୍ରମ' କୌଣସି ସମୟରେ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଲେଖା ବା ଅନୁବାଦର ମାନଦଣ୍ଡ ରୂପରେ ଗୃହୀତ ହୋଇନାହିଁ କି ହେବନାହିଁ । ପ୍ରାଜ୍ଞ ସାହିତ୍ୟ-ସମାଲୋଚନାରେ ଏପରି ମତାମତର ସ୍ଥାନ ନାହିଁ । ହୁଏତ ଏହା ସୌଖୀନ ସମାଲୋଚନା ସ୍ତରର ହୋଇପାରେ । ପୁଣି ଭାରତର ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଭାଷାରେ ଏଲିୟଟ୍ ଓ ପାଉଣ୍ଡ ଅନୂଦିତ ହୋଇନାହାନ୍ତି କହିବା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । ଅନ୍ତତଃ ବଙ୍ଗଳାରେ ଶ୍ରୀ ବିଷ୍ଣୁ ଦେ ଏଲିୟଟ୍ ଓ ପାଉଣ୍ଡଙ୍କର କେତେକ କବିତାର ଅନୁବାଦ କରିଛନ୍ତି । ଶ୍ରୀ ବିଷ୍ଣୁ ଦେଙ୍କର ଅନୁବାଦ ସହିତ ଯଦି ଶ୍ରୀ ବର୍ମାଙ୍କର ଅନୁବାଦ ମିଳେଇ ପଢ଼ାଯାଏ ତେବେ ଶ୍ରୀ ବର୍ମାଙ୍କର ଅନୁବାଦର ମୂଲ୍ୟ ବହୁପରିମାଣରେ ନିରୂପିତ କରିହେବ । ଶ୍ରୀ ବିଷ୍ଣୁ ଦେଙ୍କ ଅନୁବାଦଠାରୁ ହୁଏତ ଆହୁରି ଭଲ ଅନୁବାଦ ହୋଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଖୁବ୍ କମ୍‌ରେ ସେହିପରି ଅନୁବାଦ ହେବା ଉଚିତ । ତାହାହିଁ ଷ୍ଟାଣ୍ଡାର୍ଡ଼ ଯାହାକି ଶ୍ରୀ ବର୍ମାଙ୍କର ନୁହେଁ । ମୂଳଲେଖାର ଉପଯୁକ୍ତ ଅଧ୍ୟୟନ କରି ତାର ପରିବେଶ ଓ ଗୁଣାଗୁଣ ଯଥାର୍ଥ ଭାବରେ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିବା ଅନବାଦକ ପକ୍ଷରେ ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବଙ୍ଗଳାର ଶ୍ରୀ ସୁଧୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦତ୍ତଙ୍କର ସେକ୍‌ସପିଅର ସନେଟ୍‌ର ଅନୁବାଦ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ଶ୍ରୀ ଦତ୍ତଙ୍କର ଅନୁବାଦ ସତେ ଯେପରି ଅନୁବାଦ ନୁହେଁ, ଅତି ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ମୌଳିକ ରଚନା । ସେପରି ଅନୁବାଦ ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟ ବା ଯେ କୌଣସି ସାହିତ୍ୟର ଗୌରବ । ବିଦେଶୀ ସାହିତ୍ୟର ଉଦାହରଣ ବାଦ୍ ଦେଲେ ବି ଅନ୍ତତଃ ଶ୍ରୀ ଦତ୍ତଙ୍କର ଅନୁବାଦ ଆମ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ-ଅନୁବାଦକଙ୍କ ଆଦର୍ଶ ହେବା ଉଚିତ ।



ଶରତ ପ୍ରଧାନଙ୍କ କବିତା

ଶରତ ଚନ୍ଦ୍ର ପ୍ରଧାନଙ୍କର 'ନଈ ଆଉ ମାଛ ହଂସ ଓ ସାରସ' ଓଡ଼ିଶା ବୁକ୍ ଷ୍ଟୋର ଦ୍ୱାରା ୧୯୬୩ ମସିହାରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା । ଶରତଙ୍କର ବହିରେ ୪୫ଟି କବିତା ସଙ୍କଳିତ ହୋଇଛି ଓ ଏହା ଲେଖକଙ୍କର ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାଶିତ କବିତା ପୁସ୍ତକ । କିନ୍ତୁ ବଡ଼ କଥା ହେଲା, ଏହି କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ ନୂତନ ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ବଳିଷ୍ଠ ପ୍ରସାରିତ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟଚେତନାର ଉପଲବ୍‌ଧି ସ୍ପଷ୍ଟତର ଓ ଗଭୀରତର ହୋଇଛି ଓ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ବହିଟିର କିଛି ବିଶଦ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇପାରେ ।

ଶରତଙ୍କର କବିତା ବହିର ନାମକରଣରେ ପ୍ରକୃତିର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ—ନଈ, ମାଛ, ହଂସ ଓ ସାରସ । ସଙ୍କଳିତ ହୋଇଥିବା ୪୫ଟି କବିତାର ସୂଚୀକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ଏହି ପ୍ରକୃତିର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବୁଝିହୁଏ—ଅର୍ଦ୍ଧାଧିକ କବିତାର ନାମକରଣରୁ ସେଗୁଡ଼ିକ ଯେ ପ୍ରକୃତି ସହିତ ସମ୍ପର୍କିତ ଏହାହିଁ ମନେ ହୁଏ । ଯଥା—'ସକାଳର ସ୍ତବ', 'ଗୋଟିଏ ଅଣିଣର କଥା', 'କାଠଯୋଡ଼', 'ସ୍ୱପ୍ନରେ ସକାଳ', 'ନଈ', 'ମେଘ', 'ସକାଳ', 'ଅଂଶୁପା', 'ଚିଲିକା', 'ଜହ୍ନ', 'ସମୁଦ୍ର', 'ମାଛ', 'ଶଙ୍ଖଚିଲ', 'ବୈଶାଖର ସୂର୍ଯ୍ୟ', 'ଗଛ', 'ହଂସ ପ୍ରତି' ଇତ୍ୟାଦି । କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତି-ବୋଧ ବା ପ୍ରକୃତି ସମ୍ପର୍କରେ ଉପଲବ୍‌ଧି ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତା, ବିଶେଷ କରି ରାଧାନାଥଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ଏକ ପ୍ରଧାନ ଧାରା । ତେଣୁ ଶରତଙ୍କର କବିତାର ଏହି ଅଂଶଟି ପରମ୍ପରାଗତ କହିଲେ ଚଳେ, ଓ ସାଧାରଣ ଭାବରେ ପ୍ରକୃତି ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ହେବା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ନୂତନ ଶକ୍ତିର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତିବୋଧକୁ କବିତାରେ କିପରି ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି ଏହା ଉପରେ ଅନେକ କିଛି ନିର୍ଭର କରେ ଓ

ଶରତଙ୍କର କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତି ଓ କାବ୍ୟ-ଗଢ଼ଣ କଥା ଚିନ୍ତା କଲେ ଅନେକ ସମୟରେ ଭାନୁଜୀ ରାଓଙ୍କର କାବ୍ୟ-ଗଢ଼ଣ ଓ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତି କଥା ମନକୁ ଆସିଥାଏ । ସେହିପରି ସଜୀବତା, ସ୍ୱାଭାବିକତା ଓ ସେହିପରି କାବ୍ୟ-ସ୍ୱାଦ । ପ୍ରକୃତି କବି-ସତ୍ତାରୁ ଭିନ୍ନ ନୁହେଁ, ଏହା କବି-ସତ୍ତାର ଅଂଶ ଓ ସମଗ୍ର ଭାବରେ ଏହା କାବ୍ୟ-ଆବେଗ ଓ କାବ୍ୟ-ପରିବେଶକୁ ଏକ ବିଚିତ୍ର ରସରେ ଆପ୍ଲୁତ କରି ରଖିଥାଏ । ତେଣୁ ପ୍ରକୃତିର ବିଭିନ୍ନ ଚିତ୍ରରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଆମେ କ୍ରମଶଃ କାବ୍ୟ - ଗଢ଼ଣକୁ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରୁ ଓ ପରିଶେଷରେ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତିର ଗଭୀରତା ଓ ବ୍ୟାପକତା ଉପଲବ୍ଧି କରିଥାଉ । 'ନଈ ଆଉ ମାଛ'ର କବିତା-ଗୁଡ଼ିକରେ ଏହି ଅନୁସନ୍ଧାନର ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ବେଶ୍ ସପ୍ରତିଭ ଓ ଜଟିଳ ବି । ପ୍ରଥମେ ପ୍ରକୃତିର ଛୋଟ ଛୋଟ ଚିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ପାଠକକୁ ମୁଗ୍ଧ କରେ । ଯେପରି,

"ଆକାଶରେ କେତେ ତାରା
ଏ ନଈରେ ଛୋଟ ଛୋଟ ମାଛ ।" ('ବୃତ୍ତଭଙ୍ଗ')
"ନଈପଠା କାଶତଣ୍ଡୀ / କେଉଁ ବାଳକୁଦ
କଅଁଳା ବାଳୁଙ୍ଗୀ ଯେସ୍ନେ / ଟଳଟଳ ପାଦ,
ଆସିଛୁ ଅଗଣା ଘରେ / ଧାନ କଆରରେ
ଫୁଙ୍ଗୁଳା ଦେହରେ ପୁଣି / ଗୁମ କବରୀରେ,
ନଈପଠା ବେଣା ପାଟ / ସାମୁଦ୍ରିକ ମାଛ
ଧାନକ୍ଷେତ ଘାସ ଦେହେ / କୁତୁକୁତୁ ହସ ।"
('ଗୋଟିଏ ଅଗଣାର କଥା')

"ଧାନକ୍ଷେତ ହୁଏ ଯଦି / ସୁନା ହଳଦିଆ
ଶିଶିର ପାଲଟେ ଯଦି / ମାଳ ବଉଦିଆ
ବେଣୀରେ ଖଞ୍ଜିଲେ ଫୁଲ / ଆଖି ମୋର ଛଳଛଳ
କେତେ ଦୂରେ କଳା ମେଘ / ଗାବଦିନୋଦିଆ ।"
('ବୁଆଙ୍କ ନାଚ')

ବା
"ସେ ଗାଆଁର ଧାନକ୍ଷେତ / ସୁନାର ଫସଲ
ସେ ଗାଆଁର ଦୂବ ଘାସ / କାଚକେନ୍ଦୁ ଜଳ,

ମୋ ବଳଦ ଖୁରୁ ଧୂଳି / ଆକାଶେ ଉଡ଼ିଲେ
ଶଗଡ଼ିଆ ଗୀତ ଯେତେ / ମେଘ ପାଲଟିଲେ ।"
('ବଳୀବର୍ଦ୍ଦ ଉପାଖ୍ୟାନ')

କିନ୍ତୁ ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରକୃତି ଅନ୍ୟ ଅନୁଭବ ସହ ଯୁକ୍ତ ହୋଇ କାବ୍ୟ ସୂଚନାକୁ ପ୍ରସାରିତ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । ଯେପରି,

"ଯଦିବା ଆସିବ ଡେଉ / ଅନନ୍ତ କାଳର,
ଗୁଡ଼ିକଙ୍କ ବେଣୀ ଚେର / ବାଳିହରିଣର,
ନଈପଠା ବାଲିକୁଦ / ମ୍ଲାନ ଦ୍ୱିପ୍ରହର
ମୋ ଦେହର ପାର୍କ ଆଉ / ଝାଉଁ ଜଙ୍ଗଲର,"
('ସକାଳର ସ୍ତବ')

"ଦେହେ ମୋ ଲାଗଇ ସ୍ୱପ୍ନ / ଫୁଲ ଫୁଟା ବେଳ
କେତେ ବାଲିଚର କେତେ / ସ୍ମୃତିର ସାଗର ।
ଏ ଦେହରେ କେତେ ଝଡ଼ / କେତେ ଯେ ବତାସ
ସକାଳର ଗ୍ରେଟ ମୁହଁ / ଝିଲିମିଲି ହସ ।"
('ମୃତ୍ୟୁର ଉପକଥା')

"ସୁନାର ଏ ସକାଳରେ / ଗୋଧୂଳିର ଡାକ ଦେଇ
ଯଦି ବା ନାଉରୀ ଆସେ / ଏ ଦେହର ନାଆ ବାନ୍ଧି,
ହଜେ ମନ, ହଜେ ଜହ୍ନ / ମୋ ମନର ବଂଶୀସ୍ୱନ
ସବୁ କଅାଁ ଶୁଭିଲା ନେ / ଫୁଲ ଗଛଟି ମଉଳା ।"
('ମୋ କଥା')

ବା

"ଏ ଘରର ପ ହାଚରେ / କ୍ଲାନ୍ତ ଆଉ ଖରା
ସବୁ ସ୍ୱପ୍ନ ସବୁ ମିଛ / ଖାଲି ମଳି ଛାଇ,
ତୁମେ ଆଖି ତୁମେ ଦେହ / ତୁମେ ନୂଆ ଜହ୍ନ
ହେମନ୍ତର ମଉଛବ / ଏ ଦେହର ଗାନ
ସମୁଦ୍ରର ବାଲିକୁଦେ / ପୋଇ ପୋଇ ଖେଳ
ମନେ ନାହିଁ କେତେ ଦିନୁ / ଦେହ ଚଇତାଳି,"
('ଏ କ ଫୁଲ')

ତେଣୁ ଶରତଙ୍କର କବିତାରେ ପ୍ରକୃତିର ଚିତ୍ର ବା ପ୍ରକୃତିଠାରୁ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଦିଗକୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଥିବା ସୂଚନା ସବୁ ବାରମ୍ବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବିଭିନ୍ନ ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ଉଦାହରଣ ବ୍ୟତୀତ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କବିତାର ଆଲୋଚନାରେ ବି ଏହି ଦିଗ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ । ପ୍ରଥମେ 'ଗୋଟିଏ ଗଛ' କବିତାର ଆଲୋଚନା କରାଯାଇପାରେ । ଏହି କବିତାରୁ କବି ନିଜର ପୁସ୍ତକର ଶୀର୍ଷକ ନେଇଛନ୍ତି ଓ କବିତାଟି କ୍ଷୁଦ୍ର । ପ୍ରଥମରୁ କବିତାରେ ପ୍ରକୃତିର ପରିବେଶ ଯାହା କି କାବ୍ୟ-ସଙ୍ଗଠନରେ ଅତି ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏହି ପ୍ରକୃତି ଦ୍ୱିବିଧ—ଜୀବଜନ୍ତୁର ପ୍ରକୃତି (ଛେଳି, ମେଷ, ମାଛ, ସାରସ, ହଂସ) ଓ ପାଣି ଓ ଉଦ୍ଭିଦର ପ୍ରକୃତି (ନଈ, ଗଛ, ଘାସ, ବାଳକୁଦ) । ଦ୍ୱିତୀୟରେ ଦେହର ସୂଚନା—ଅର୍ଥାତ୍ 'ଦେହ' ଶବ୍ଦ ତିନଥର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି ଓ ଦେହର ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ଆଖି, ମନ, ହସର ସମ୍ମିଳିତ ଉପସ୍ଥାପନରେ କବିତାର ଦ୍ୱିତୀୟ ଦିଗ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ତେଣୁ କବିତାର ସଙ୍ଗଠନରେ ପ୍ରକୃତି ଓ ଦେହ ଦୁଇଟି ମୁଖ୍ୟ ଦିଗ ଓ ଉଭୟର ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କ ଏଠାରେ ତିନୋଟି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ପ୍ରଥମ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରକୃତି ଓ ଦେହ ପରସ୍ପରଠାରୁ ଅଲଗା ଅଲଗା, ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରତ୍ୟେକର ସ୍ୱାଧୀନ ସ୍ଥିତି ବୁଝି ହୁଏ ଯଦିଚ ଉଭୟ ପରସ୍ପରସହିତ ଜଡ଼ିତ । 'ଦେହ ହୁଏ ନଈ' ପରି ସରଳ ତୁଳନାମୂଳକ ଚିତ୍ର ସହିତ 'ଦେହ ଫଗୁଣ' ବା 'ଦେହ ବାଳକୁଦ' ପରି ଜଟିଳ ଚିତ୍ର ବା 'ନଈକୂଳ ଡାକ'ର ଚିତ୍ରକଳ୍ପରେ ଏହି ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ସୂଚିତ ।

ଦ୍ୱିତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦେହ ଓ ପ୍ରକୃତି ବିଭିନ୍ନ ନୁହନ୍ତି, ଏକତ୍ରିତ । ତେଣୁ 'ଛେଳିଛୁଆ'ର 'ମେଷଛୁଆ' ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ଗଢ଼ିଉଠିଛି ଓ ପରିବେଶରେ ଆନନ୍ଦ ଓ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତା—"ଦେଖ ନଈବାଲି, ସୁନା ଝିଲିମିଲି, ଗଛ ଅନ୍ତରାଳେ, କନକ ଦୋଳ ।" ତୃତୀୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏସବୁ ମିଛ, ଅର୍ଥାତ୍ ଏସବୁର ସ୍ଥିତି କେବଳ ମାନସିକ—"ସ୍ମୃତି ସାଗରରେ କାହିଁ କେଉଁ ଗଛ ?" "ତେଣୁ ପ୍ରକୃତିର ଚିତ୍ରରୁ ଆମେ କ୍ରମଶଃ ସୃଷ୍ଟିର ଅନୁଭୂତି ସମ୍ପର୍କରେ ସଜାଗ ହୋଇଉଠୁ ଓ କାବ୍ୟ ଅନୁଭୂତିରେ ସେହି ପରିମାଣରେ ବ୍ୟାପକତା ବା ଗଭୀରତା ସମ୍ଭବ ହୋଇ-ପାରିଛି । ସେହିପରି 'ଏ କି ଫୁଲ' କବିତାର ସଂଗଠନରେ ଆରମ୍ଭରୁ ପଲ୍ଲୀଗୀତିର ପରିବେଶ ("ଏ କି ଫୁଲ ସେ କି ଫୁଲ, ଅରୁଆ ମରୁଆ, / ଆକାଶରେ ଭସେ ମୋର, କୁନ୍ଦନ ଫରୁଆ"), ଯାହାକି କବିତାର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତରରେ ପ୍ରକୃତି (ଫେଣ,

ସାଗର, ସାରସ, ତାରା, ଜହ୍ନ, ହେମନ୍ତ, ଚଇତାଳି ଇତ୍ୟାଦି) ଓ ଦେହକୁ (ଦେହର ଗୀତା, ଦେହ ସାଗର, ହସ, କଥା, ଦେହର ଗାନ, ଦେହ ଚଇତାଳି, ଆଖି ଇତ୍ୟାଦି) ପରସ୍ପରର ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରକାଶ କରିପାରିଛି, ଓ ପରିଶେଷରେ ସେହି ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅନୁଭୂତି—ଯାହାକି ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ସାଧାରଣ ଜୀବ ପରି ସମୟ-ଚକ୍ରରେ ପୀଡ଼ିତ (ଶୁଏ, ଗୃହେଁ, ହସେ, କାନ୍ଦେ), ଓ ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ଏସବୁ ମିଥ୍ୟା, ଭ୍ରାନ୍ତ (କ୍ଳାନ୍ତ ଆଉ ଖରା, ସବୁ ସ୍ୱପ୍ନ ସବୁ ମିଛ)। 'ଗୋଟିଏ ଅଶିଣର କଥା'ରେ ସେହିପରି ଦୁଇଟି ସ୍ତର—ଗୋଟିଏ ସ୍ତରରେ ପ୍ରକୃତି ଓ ପ୍ରକୃତିର ସୂଚନାରେ ଆନନ୍ଦ ଓ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତା (ହଂସ, ବଉଦ, ଜହ୍ନ, ସମୁଦ୍ର, ବେଣାପାଟ, ନଈପଠା, କାଶତଣ୍ଡି, ଧାନକ୍ଷେତ, ବିଲ, ବଣ ଓ 'ନଈପଠା ବେଣାପାଟ, ସାମୁଦ୍ରିକ ମାଛ,/ଧାନକ୍ଷେତ ଘାସ ଦେହେ କୁତୁକୁତୁ ହସ' ବା 'ମୋ ଦେହରେ ଫୁଲ ଫୁଟେ, ଆକାଶରେ ଫୁଲ, କଆବାଡ଼େ କାନ୍ଥଦାଡ଼େ, ଜହ୍ନ ଓ ଭ୍ରମର') ଅର୍ଥାତ୍ ଅଶିଣର ଓ ଅଶିଣର ଆଗମନରେ ଆନନ୍ଦନିମଗ୍ନ ପରିବେଶ। କିନ୍ତୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ସ୍ତରରେ ଏସବୁ ସ୍ଥିର ନୁହେଁ, ଏସବୁ କେବଳ ଅନୁସନ୍ଧାନଯୋଗ୍ୟ; ତେଣୁ ପର୍ଜନ୍ୟ, ବୃଷାର ବା ମିତ୍ରବରୁଣ ପ୍ରଭୃତି ଯେଉଁମାନେ ଆଲୋକ ଓ ମେଘ ଆଣିପାରନ୍ତେ ଅର୍ଥାତ୍ ଜୀବନରେ ଆନନ୍ଦର ସୂଚନା ଦିଅନ୍ତେ ସେମାନେ ନାହାନ୍ତି ("ହେ ପର୍ଜନ୍ୟ ହେ ବୃଷାର! ହେ ଦ୍ୟାବା ପୃଥିବୀ! କେତେ ମୁଁ କାନ୍ଦିଲି ସତେ ତୁମ ନାମ ଧରି") ଓ ଦେଶ ସମୃଦ୍ଧି-ଶୂନ୍ୟ ("ଗୋଠ ଗୋଠ ଗାଈ, ସକାଳ ହେଲକୁ ଆହା ଗୋଟିଏ ବି ନାହିଁ") ଓ ଯାହା ଅଛି ସେ ଅଶିଣର ରୂପ ନୁହେଁ, କେବଳ ମଶାଣିର ନିଆଁ ଓ ସ୍ମୃତି। 'ବୃତ୍ତଭଙ୍ଗ' କବିତାରେ ଆରମ୍ଭରୁ ପ୍ରକୃତିର ସମୃଦ୍ଧି (ଆକାଶ, ନଈ, ମାଛ, ଫୁଲ, ଗଛ) ଓ ପରେ ପରେ ପ୍ରେମର ଆବେଗ ("ତୁମେ କେବେ ଦେଖାଦେଲେ, କେତେଦୂରେ ଉଡ଼ିଯାଏ, ମୋ ସ୍ୱପ୍ନ ସାରସ") ଓ ଆନନ୍ଦର ଅନୁଭୂତି ('ପ୍ରଜାପତି ଝଲମଲ, କେତେ ଅପରାହ୍ଣ')। କିନ୍ତୁ ଏ ଗୋଟିଏ ସ୍ତର। ଅନ୍ୟ ସ୍ତରରେ 'କଷ୍କିନ୍ଧା ନୈମେଷା ଓ ମିତ୍ରବରୁଣ'ର ଅନୁସନ୍ଧାନ, ଓ ପରିଣାମର ଶୂନ୍ୟତା ଓ ଭ୍ରାନ୍ତି ("ମୋ ମନ ଚାତକ କାନ୍ଦେ ଘୁରି ଘୁରି ନିତ ଆଉ ସହର ଗଳିରେ")। ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆଉ ତିନୋଟି କବିତା 'ସମୁଦ୍ର', 'ପିତୃତର୍ପଣ' ଓ 'ମାଛ' ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ କବିତାର କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତି ସମୁଦ୍ର ସହିତ ସମ୍ପର୍କିତ ଓ କାବ୍ୟସଙ୍ଗଠନର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତରରେ ସମୁଦ୍ରର ପରିବେଶ ଓ ପ୍ରତୀକତା ରହିଛି।

ପ୍ରଥମ କବିତାରେ ନୀଳ ସମୁଦ୍ରର ପରିବେଶ କାବ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଅଂଶ ('ସମୁଦ୍ର ଲହରୀ ଆସେ ମୋ ମନର ବାଲିକୁଦ ଛୁଇଁ' 'ଆଖିରେ ସମୁଦ୍ର ଆଉ ସମୁଦ୍ରରେ ନଈ'.. 'ଯେତେଦୂରରେ ଚାହିଁଦେଲେ ଆକାଶ ପୃଥିବୀ / ସବୁଠି ସମୁଦ୍ର ଆଉ ମୋ ଦେହର ସାମୁଦ୍ରିକ ଛବି') ଓ ସେହି ପରିମାଣରେ କାବ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ପ୍ରସାରିତ ଓ ପ୍ରବହମାନ ; କିନ୍ତୁ ଏହା ବିଗ୍‌ବଳୟ ଭିତରେ ସୀମିତ ଓ ଚକ୍ରବାଳରୁ ମୁକ୍ତି କେବଳ ଆଶା ମାତ୍ର ('ଯଦି କେବେ ମୁକ୍ତି ମିଳେ') ଦ୍ୱିତୀୟ କବିତା 'ପିତୃତର୍ପଣ'ରେ ମୁକ୍ତିର ଉଦ୍‌ବେଗ ସ୍ପଷ୍ଟତର ହୋଇଛି ('ମୋ ଦେହକୁ ମୋ ଆତ୍ମାକୁ ହେ ପ୍ରଭୁ ଉଦ୍ଧର'...'ମୋତେ ପ୍ରଭୁ ରକ୍ଷାକର ଊର୍ଣ୍ଣନାଭ ଜାଲୁ' 'ମୋତେ ବାରେ ରକ୍ଷାକର ରକ୍ଷାକର ମୋ ଦେହେ ସତ୍ତ୍ୱକୁ' ..). ଓ ଏହି ଆବେଗର ସୂଚନାରେ ସମୁଦ୍ର ଚିରନ୍ତନ ମୁକ୍ତି ଓ ଜୀବନର ପ୍ରତୀକ ('ଏ ସମୁଦ୍ର ଜାଣେ ପ୍ରଭୁ କୁହୁକ ମନ୍ତର,/ନୀଳ ଜଳ, ନୀଳ ଶାଢ଼ୀ, ଆଉ ନୀଳ ଘର, / ତୁମ ପାଇଁ ମୋର ପାଇଁ, ଅନନ୍ତଶୟନ ପାଇଁ,/ଲୋଡ଼ା ଯଦି ନୀଳ ଜ୍ୟୋତି ବରୁଣ ନଗର') । ତୃତୀୟ କବିତା 'ମାଛ'ରେ ସମୁଦ୍ରର ପ୍ରତୀକତା ଆହୁରି ଜଟିଳ ହୋଇଛି । ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ଏହା ଧ୍ୱଂସର ପ୍ରତୀକ ଯାହା ମହାପ୍ରଳୟ ଆଣି ସମସ୍ତ ଜୀବଜଗତକୁ ଧ୍ୱଂସ କରେ; ଅନ୍ୟ ଦିଗରୁ ଏଥିରେ ଜୀବନ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ, ଯେଉଁଠି ମାଛ 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ମତ୍ସ୍ୟ', ('ଆଜାନୁଲମ୍ବିତ ତନୁ' ଓ 'ଅଯୋନିସମ୍ଭୂତ'), ଓ 'ବୈବସ୍ୱତ ମନୁ'ର ସୂଚନାରେ ମହାପ୍ରଳୟ ପରେ ଏହି ନୂତନ ଜୀବନ ଓ ମୁକ୍ତି ସୂଚିତ ('ମୁଁ ଡାକିଲି ହେ ନାଉରୀ, ହେ ପ୍ରିୟ କୈବର୍ତ୍ତ / ବୈବସ୍ୱତ ମନୁ ଏବଂ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବୋଇତ / ମୋତେ ବାରେ ରକ୍ଷାକର ଅକାତ ପାଣିରୁ / ବୃଷ୍ଟିପାତ ଝଡ଼ ଏବଂ ଘନ ତମିସ୍ରାରୁ ।')

ଏହିପରି ଭାବରେ ଶରତଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଅନେକ କବିତାର ବିଚାର କରିଯାଇ ପାରେ । ଯେପରି 'ପୃଥିବୀରେ ସକାଳ', 'ମୟୂର ସଂହାର', 'ବଳୀବର୍ଦ୍ଦ ଉପାଖ୍ୟାନ', 'ମୃତ୍ୟୁର ଉପକଥା','ବିସୁବ୍ରତ', 'କଣ୍ଟକ ସହର', ବା 'ହଂସ ପ୍ରତି' ପ୍ରଭୃତି । ବିଶେଷ କରି 'ହଂସ ପ୍ରତି'ରେ ଭାଗବତର ସୂଚନାରେ ସମସାମୟିକ ଜୀବନର ଉପଲବ୍ଧି, ବିଶେଷକରି ବର୍ତ୍ତମାନ ଜୀବନର ଅସ୍ଥିରତା ଓ ଅନିଶ୍ଚିତତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର ବିଷୟ । ଆଗରୁ କହିଛି, ଶରତଙ୍କର କବିତାରେ ପ୍ରକୃତି ଓ ପ୍ରକୃତିର ରୂପବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସହିତ ଦେହ ଓ ଦେହର ଚିନ୍ତା ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ରହିଛି । ଏହା ସହିତ ସମୟ, ସମୟର ଚକ୍ର, ଓ ଜୀବନ-ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଅସ୍ଥିରତା ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ।

କିନ୍ତୁ କାବ୍ୟ-ସଙ୍ଗଠନରେ ଲୋକକଥା, ନାନାବାୟା ଗୀତ ଓ ପୁରାଣର ସୂଚନାରେ ଏସବୁ ଅସ୍ଥିରତାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଜାତିର ମୂଳ ଉତ୍ସକୁ ଯିବାର କାବ୍ୟ-ଉଦ୍ୟମ ଦେଖାଯାଏ, ଓ ଏହି ଉଦ୍ୟମରେ ହିଁ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତିର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତର ଓ ଜଟିଳ-ତର ଦିଗ ସୂଚିତ । 'ନଈ ଆଉ ମାଛ ହଂସ ଓ ସାରସ'ର କାବ୍ୟ-ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସଜାଗ, ସଚଳ ଓ ସ୍ୱପ୍ରତିଭ, ଓ କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତିରେ ସମୟର ଚେତନା ଓ ଏହି ଚେତନାର ମୂଲ୍ୟାୟନ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ବିଶେଷ କରି ବିଭିନ୍ନ ଅନୁଭୂତିର ମିଳନ ଓ ବୈଷମ୍ୟ ଭିତରୁ କବିତାର ସଂଗଠନରେ ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ମନୋଭାବ ଅନେକ ସମୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ ଯାହାକି କାବ୍ୟ-ଅନୁଭୂତିର ଏକ ପରିଣତ ସ୍ତର ଓ ଯେଉଁଟି ବୋଧହୁଏ ଜୀବନ-ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଚରମ ମୁକ୍ତି ସୂଚୀତ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ପ୍ରଥମ କବିତା 'ସକାଳର ସ୍ତବ' ଗୋଟିଏ ସୁନ୍ଦର ଉଦାହରଣ । କବିତା ଆରମ୍ଭରୁ ମୀନ ଅବତାର ଓ ଆ-ଦିଗନ୍ତ ଜଳମଗ୍ନ ପ୍ରଳୟପୟୋଧିର ସୂଚନା ।

"ଏ ଦେହଟା ଖେଳିବୁଲୁ କାରୁଣ୍ୟ ଜଳରେ,
ପ୍ରଳୟପୟୋଧି ଆଉ ବଟ ପତ୍ର ପରେ
ଗୁହିଁଦେଲେ ମୀନ ଜଳ ଖାଲି ମୀନ ଜଳ"

କିନ୍ତୁ ପରେ ପରେ ପୁରାଣର ଏହି ପ୍ରସାରିତ ସୂଚନା କ୍ରମଶଃ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହୋଇ ବ୍ୟକ୍ତି-ଅନୁଭୂତିର ଗଭୀରତା ଓ ଅନ୍ତରଙ୍ଗତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି, ଯାହାର ପ୍ରଥମ ସ୍ତରରେ ଏକ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମୟ ଜଗତର ଚିନ୍ତା,

"ସବୁ ତ ତୁମରି ଲୀଳା ଆହେ ଚକାଡୋଳା
କଣ୍ଟକରେ ଝୁଡ଼ ପୁଣି ଆକାଶରେ ତାରା,"

ଓ ଦ୍ୱିତୀୟ ସ୍ତରରେ ସେହି ସର୍ବୋତ୍ତମ ବିନ୍ଦୁ ଯେଉଁଟି 'ତାଙ୍କର ଶାନ୍ତି ହିଁ ଆମର ଶାନ୍ତି' ।

"ସେତେବେଳେ ହେ ଦେବତା ଆହେ ଚକାଡୋଳା
ଦେହେ ମୋ ବିଜୁଳି ଖେଳେ ମୁଁ କି ଭାବେ ଭୋଳା ?"

ଆଗରୁ କହିଛି, ଶରତଙ୍କ କବିତା ପଢ଼ିଲେ ଭାନୁଜୀଙ୍କ କବିତା ମନକୁ ଆସେ । ଭାନୁଜୀଙ୍କ ପରି ଗ୍ରେଟ ଗ୍ରେଟ ପରିବେଶରେ ଗ୍ରେଟ ଗ୍ରେଟ ଶବ୍ଦ ତିଆରି କରିବାରେ ସେ ବେଶ୍ ଦକ୍ଷ । ପୁଣି ଏହି ସଂପର୍କରେ ସୀତାକାନ୍ତଙ୍କର କବିତା

କଥା ବି ଚିନ୍ତା କରାଯାଇପାରେ । ବିଶେଷ କରି ଜାତିର ମୂଳ ଉତ୍ସକୁ ଯାଇଁ ସୀତାକାନ୍ତ ଯେପରି ବାରମ୍ବାର ଭାଷା ଓ ଅନୁଭୂତିକୁ ଶୁଦ୍ଧ କରିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି, ଶରତଙ୍କର କବିତାରେ ସେହି ଚେଷ୍ଟା ଲକ୍ଷଣୀୟ । ଆପାତଦୃଷ୍ଟିରେ ଯାହା ଶିଶୁ କବିତାପରି ମନେହୁଏ ତାର ଅନ୍ତଃସ୍ଥ ପରିଣତ ପ୍ରଜ୍ଞା ପାଠକକୁ ପ୍ରୀତ ଓ ବିସ୍ମିତ କରେ । ସ୍ୱାଧୀନୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ଏ କେବଳ ଏକ ନୂତନ ସ୍ୱର ନୁହେଁ, ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ନୂତନ ସ୍ୱର, ଓ ଶରତଙ୍କର ଭବିଷ୍ୟତ କାବ୍ୟ-ଅଭିବୃଦ୍ଧିରେ କାବ୍ୟ-ରସିକ ପାଠକମାନଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଆଗ୍ରହୀ ହେବାର ଯଥେଷ୍ଟ କାରଣ ଅଛି ।

● ● ●